

"Unbedingter Werktreue verpflichtet"
Der Dirigent Paul Klecki (1900-1973)

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Cédric Güggi

Angenommen im Frühjahrssemester 2019
auf Antrag von
Herrn Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen
und
Frau Prof. Dr. Cristina Urchueguía

Zürich, 2019

Inhalt

EINLEITUNG	5
Editorische Notiz	14
Danksagung	15
I PAUL KLECKIS WERDEGANG	16
1. Aufbruch und erste Erfahrungen	17
2. Die Schweiz: Neuanfang und Zuhause	28
3. Internationale Karriere	66
II KONZERTTÄTIGKEIT	81
1. Programmgestaltung und Repertoire	82
1.1 Programmgestaltung	84
1.2 Repertoire	110
2. Klecki als Mahler-Pionier	235
III INTERPRETATIONSSTIL PAUL KLECKIS	271
1. Ontologie und Interpretation musikalischer Werke	271
1.1 Ontologischer Status	271
1.2 Die Interpretationsforschung	276
2. Kleckis Interpretationsverständnis	279
2.1 Unbedingter Werktreue verpflichtet	279
2.2 Klecki und Furtwängler	284
IV INTERPRETATIONSANALYSE UND -VERGLEICH	287
1. Interpretationsparameter	287
2. Methodik und Hilfsmittel	290
3. Werkauswahl	293
4. Tempoentwicklung und Agogik	296
4.1 Werk- und Satzdauer	297
4.2 Die Kopfsätze	304
4.3 Die langsamen Sätze	318
4.4 Die schnellen Zwischensätze	328
4.5 Die Schlusssätze	334
5. Klanglich-dynamische Gestaltung	341

V ANHANG	355
1. Konzertliste	355
2. Mahler-Aufführungen	405
3. Konzertrepertoire	409
4. Am häufigsten aufgeführte Werke	424
5. Uraufführungen	425
6. Werkverzeichnis	426
6.1 Werke mit Opuszahl	426
6.2 Werke im Nachlass ohne Opuszahl	428
7. Literaturverzeichnis	429

Einleitung

Als Paul Klecki am 21. März 1900 als Sohn jüdischer Eltern in Łódź das Licht der Welt erblickte, wurde er in ein Land hineingeboren, das geteilt und fremdbestimmt war. Seit der dritten Teilung der alten polnischen Republik im Jahr 1795, als das Staatsgebiet unter den drei Mächten Preussen, Russland und Österreich aufgeteilt wurde, erfuhr das polnische Volk eine Zeit massiver Unterdrückung.

"In einer der bei den romantischen Dichtern so beliebten Metaphern hatte man Polen gekreuzigt, und sein Leib war niedergefahren ins Grab und wartete auf die Wiederauferstehung. Während die meisten europäischen Länder sich im Zeitalter des Fortschritts, der Expansion und des Imperiums sonnten, war das 19. Jahrhundert für Polen die Ära der Auslöschung – «die babylonische Gefangenschaft», «der Aufenthalt in der Wildnis», «die Reise durch die Hölle», «die Zeit am Kreuz»."¹

Sogar den Namen "Polen" hatten die Teilungsmächte 1797 verbannt.² An ein unabhängiges Land war trotz wiederholter Aufstände – Manfred Alexander bezeichnet die Epoche zwischen 1846 und 1863 als "unruhige Jahre zwischen Hoffen und Revolutionen"³ – während insgesamt 123 Jahren Fremdherrschaft nicht zu denken. Die Heimatstadt Kleckis unterstand zunächst der preussischen Verwaltung, wurde jedoch nach dem Frieden von Tilsit von 1807 Teil des Herzogtums Warschau und schliesslich 1815 Kongresspolen zugeteilt, so dass die Stadt unter die Herrschaft des russischen Zaren fiel.⁴ Dabei erlebte Łódź während der Industrialisierung einen grossen Aufschwung und etablierte sich als bedeutendstes Zentrum der Maschinen- und Textilindustrie. Aufgrund dieser Entwicklung wurde die Stadt auch bekannt als "Manchester Polens". Damit ging ein grosses Bevölkerungswachstum einher. Noch um 1800 lebten weniger als 1000 Personen in der Stadt. Mit den ersten Fabriken in den 1820er Jahren stieg die Bevölkerungszahl exorbitant an. Während sich im Zeitraum zwischen 1864 und 1914 der Bevölkerungsstand des ganzen Landes vervierfachte,

¹ Davies 2004, S. 144.

² Vgl. ebda. Zur Geschichte Polens vgl. auch Wandycz 1975 (für die Zeit zwischen 1795 und 1918), Hoensch 1998, Krzemiński 1998 (für das 20. Jahrhundert) sowie Alexander 2008.

³ Alexander 2008, S. 213.

⁴ Vgl. ebda., insbesondere das Kapitel "Das Zwischenspiel bis zum Wiener Kongress (1795-1815)", S. 168-185.

wuchs die Einwohnerschaft von Łódź in demselben halben Jahrhundert von 40'000 auf 480'000 Personen.⁵

Erst 1918 wurde, u. a. dank des Zusammenbruchs der drei Teilungsmächte während des Ersten Weltkriegs und der Unterstützung der Alliierten, ein neuer Staat Polen möglich, der allerdings wirtschaftlich mehr oder weniger ruiniert war. Auch die Grenzen waren noch alles andere als gesichert und auch sonst fehlte es an vielem, das für ein stabiles Staatsgebilde notwendig gewesen wäre:

"Die Republik, deren Leitung Piłsudski am 11. November 1918 übernahm und zu deren Staatschef er am 14. erklärt wurde, hatte keine Grenzen, kein feststehendes Territorium, keine Regierung, keine Verfassung und keine internationale Anerkennung. Sie existierte, aber ihre Natur oder ihren Umfang konnte niemand klar definieren. Die meisten Polen waren sich jedoch einig, daß sie die Reinkarnation der alten Republik sei, die am Ende des 18. Jahrhunderts zerstört worden war."⁶

In diesem instabilen Gefüge, oder einem "Nirgendwo", wie es Antonio Baldassarre ausdrückt⁷, wuchs nun Paul Klecki heran. Im Alter von neun Jahren erhielt er seinen ersten Violinunterricht, laut Timothy Jackson bei einer gewissen Madame Schindler-Suess, die selbst Schülerin von Joseph Joachim war, und 1915 spielte er als jüngstes Mitglied im Symphonieorchester von Łódź.⁸ 1919 verließ er Łódź und begann in Warschau ein Philosophiestudium. Gleichzeitig belegte er am dortigen Konservatorium Unterricht in Komposition (bei Julius von Wertheim) und wurde Violinschüler von Emil Młynarsky.⁹ Der Wegzug aus seiner Heimatstadt zu diesem Zeitpunkt war einerseits notwendig und logisch – in Łódź gab es noch keine Universität und die Musikakademie war erst im Entstehen begriffen –, andererseits war er auch definitiv. Klecki wird seinen Lebensmittelpunkt von da an nie mehr in Łódź haben. Da er 1920 in die polnische

⁵ Vgl. Krzemiński 1998, S. 39f. In Łódź wuchs ausserdem parallel dazu der jüdische Anteil der Bevölkerung von 19.5 auf 36%.

⁶ Davies 2006, S. 105.

⁷ Vgl. Badassarre 2005, S. 14. Das entsprechende Kapitel des Sammelbandes enthält zu Beginn eine konzise Übersicht zur Geschichte Polens, die insbesondere hinsichtlich der ersten Lebensphase Kleckis sehr lesenswert ist.

⁸ Vgl. Jackson 2006, S. 7. Jackson stützt sich bei seinen biographischen Angaben auf einen maschinengeschriebenen Lebenslauf in Französisch, dessen Entstehung er auf 1939 datiert und den er vermutlich bei einem Besuch von Kleckis zweiter Ehefrau einsehen konnte. Im Nachlass befindet sich kein solches Dokument, weshalb es nicht offiziell zugänglich ist.

⁹ Vgl. ebda. Auch folgende biographischen Angaben stammen aus diesem Artikel.

Armee einberufen wurde, um im Krieg gegen die Sowjetunion zu kämpfen, musste er seine Studien unterbrechen. Beinahe löschte ein Streifschuss sein Leben frühzeitig aus, ein Schicksal, das etliche Kriegskameraden ereilte. Zurück in Warschau erlangte er für die heute verschollene Ouvertüre zur *Florentinischen Tragödie* von Oscar Wilde den ersten Preis eines Kompositionswettbewerbs der Warschauer Philharmonie. Mit dem Preisgeld in der Tasche verabschiedete sich Klecki definitiv von seinem Vaterland und siedelte nach Berlin über, wo er sein Studium an der Hochschule für Musik beendete (Komposition bei Friedrich Koch).

Allein diese ersten gut zwanzig Lebensjahre dokumentieren ein Künstlerleben, das von einer politisch wie sozial instabilen Umgebung bestimmt war und den jungen Klecki mit Sicherheit prägte. Sein einziger Halt gebender Anker war die Musik. Sie trieb ihn an, sie gab seinem Leben einen Sinn, und sie versprach ihm Erfolg. Vor diesem Hintergrund erscheint es aus heutiger Sicht nachvollziehbar, dass Klecki bereits in jungen Jahren diese triste und keine Zukunftsperspektive bietende Heimat, die wohl nie eine echte Geborgenheit und Liebe auszulösen vermochte, aus innerem Antrieb verlassen und ins Exil geradezu flüchten musste. Dieser persönliche Hintergrund blieb nicht ohne Folgen auf das kompositorische wie auch musizierende Schaffen. Kleckis späterer Werdegang ist gezeichnet von diesem rastlosen und umtriebigen Wesen, wenn er als Gastdirigent der unterschiedlichsten Orchester zwischen den Kontinenten hin und her reist, ohne je ein längeres festes Engagement innezuhaben, als ob er noch immer auf der Flucht wäre. Insofern kann die von Baldassarre aufgestellte These der lebenslangen Heimatlosigkeit¹⁰ – was für Klecki allerdings kaum so apodiktisch zutrifft – positiv umgedeutet als Antrieb für eine produktive schöpferische Kraft betrachtet werden, wie sie Klecki in den folgenden Berliner Jahren tatsächlich auch unter Beweis stellen sollte.

Die vorliegende Arbeit setzt an diesem biographischen Zeitpunkt an, als Klecki 1921 nach Berlin übersiedelte und von dort aus einen ersten Schritt in Richtung internationale Karriere unternahm. Sie will und kann jedoch keine (Künstler-)Biographie im eigentlichen Sinn sein. Heinrich Aerni beschäftigte sich in seiner Dissertation über den deutsch-amerikanischen Dirigenten und Komponisten Hermann Hans Wetzler mit der problembehafteten Stellung, die der musikalischen Biographie lange anhaftete.

"Zu sehr hatten sich die Errungenschaften der strukturellen und sozialen Geschichtsschreibung als geistiges Allgemeingut festgesetzt, gewaltig und

¹⁰ Vgl. Baldassarre 2005, insbesondere S. 30.

anhaltend war die Gegenreaktion auf das Erbe der Musikerbiographien, die eigentlich schon seit Beginn der musikwissenschaftlichen Disziplin im Zwielficht gestanden hatte. [...]. Die Fokussierung auf das autonome Kunstwerk und die daraus resultierende Trennung zwischen »Leben« und »Werk« stellte bis in die 1980er Jahre den Normalfall dar."¹¹

Bis in die 1990er Jahre galt das Genre denn auch als reine Hilfswissenschaft und wurde, vor allem im deutschen Sprachraum, erst dank Impulsen von ausserhalb der Musikwissenschaft aufgewertet. U. a. nahm und nimmt der "lebensweltliche Ansatz" eine zentrale Stellung bei der Verknüpfung von werkimmanenten und sozialen Wirklichkeiten der Komponisten ein.¹²

Grundsätzlich wäre die Vermittlung des persönlichen und künstlerischen Lebens von Klecki, das, wie eingangs gesehen, lange Zeit unter schwierigen äusseren Vorzeichen stand, prädestiniert für diesen Ansatz. Die Schwierigkeit liegt jedoch in den mangelnden Informationen, insbesondere bezüglich der privaten Lebensumstände nicht nur der früheren, sondern auch der späteren, grundsätzlich besser dokumentierten Jahre. Denn gleich wie bei Aernis Biographie über Wetzler steht am Ausgangspunkt dieser Arbeit der rund zwölf Laufmeter umspannende Nachlass eines Komponisten und Dirigenten, der ein vorgegebenes Quellenmaterial enthält. Dieses bildet die Basis und gibt eine tendenzielle Richtung für die vorliegenden Untersuchungen vor. Es ergibt sich deshalb gleichsam auf natürliche Weise, dass hier nicht Klecki als Person, sondern viel mehr der Künstler bzw. sogar lediglich der Dirigent im Zentrum des Interesses stehen wird. Denn der Nachlass, der um die Jahrtausendwende anlässlich des 100. Geburtstags Kleckis als Schenkung an die Zentralbibliothek Zürich¹³ übergeben worden war, enthält fast ausschliesslich Dokumente, die einerseits kaum persönliche Informationen enthalten und sich andererseits hauptsächlich auf die Zeit ab ca. 1943 beziehen. So sind – ganz im Gegensatz zum Nachlass Wetzlers – beispielsweise keine nennenswerten Briefe überliefert, anhand derer Kleckis Lebenswelt, sein privates Umfeld oder seine Befindlichkeiten erschlossen werden könnten.

¹¹ Aerni 2012, S. 12.

¹² Vgl. ebda.

¹³ Vgl. Wegemann 2000. Der Nachlass wurde von Yvonne Klecki-Voutaz, der zweiten Ehefrau Kleckis, der ZB Zürich übergeben. Er ist über die Webseite <https://zbcollections.ch> (21. Juni 2019) einsehbar und kann als PDF-Dokument gespeichert werden. 2011 erfolgte eine zweite Lieferung mit ergänzenden Dokumenten zum Nachlass. Dieser Teil ist bisher noch nicht im Verzeichnis nachgewiesen.

Den Hauptteil des Nachlasses nehmen nach den insgesamt 1067 Dirigierpartituren¹⁴ die Rezensionen¹⁵ ab 1941 ein, welche ausschliesslich Kleckis Dirigentenkarriere dokumentieren. Angaben zu den persönlichen Lebensumständen können nur vereinzelt aus knappen Porträts in Illustrierten gewonnen werden. Ergänzend zu den Kritiken hat Klecki auch zahlreiche Programmhefte¹⁶ gesammelt, die in seiner Hinterlassenschaft aufbewahrt werden.¹⁷

Auf dieser Grundlage, insbesondere der Rezensionen und Porträts, wird in einem ersten Kapitel eine Art künstlerischer Werdegang Kleckis nachgezeichnet. Dieses ist dreiteilig aufgebaut und orientiert sich an den Lebensmittelpunkten des Künstlers, die sich ab seiner Emigration aus Polen in Berlin, Mailand, für kurze Zeit in der Sowjetunion und letztlich in der Schweiz befanden, wo er eine zweite Heimat fand und seine Dirigentenkarriere neu starten konnte, um auf der ganzen Welt Erfolge zu feiern. Eine zentrale Frage dabei ist, weshalb Klecki schon bald nach seinem Tod – im Gegensatz zu zahlreichen Berufskollegen seiner Zeit – weitgehend aus dem öffentlichen Bewusstsein verschwand. Der Umstand, dass Klecki bis 1943 auch bzw. zeitweilig sogar hauptsächlich Komponist war, wird innerhalb des Kapitels lediglich in Zusammenhang mit seiner Berliner Zeit beleuchtet, weil er damals bereits ein grosses Ansehen erlangt hatte und seine Musik von wichtigen Verlagshäusern ediert wurde. Auf eine vertiefte Auseinandersetzung mit seinem kompositorischen Œuvre wurde bewusst verzichtet. Diese müsste Gegenstand einer separaten, umfangreichen Arbeit sein. Dennoch wirkt Kleckis Arbeit als Komponist selbstverständlich in seiner Tätigkeit als Dirigent nach und bietet insofern einen Erklärungsansatz für seinen Fokus auf das klassisch-romantische sowie das gemässigt moderne Repertoire, als seine Kompositionen selbst stark dieser Tradition verhaftet sind:

¹⁴ Die Dirigierpartituren werden im Nachlass unter der Signatur Mus NL 60: H aufbewahrt. Die Grundschrift des Nachlasses ist "Mus NL 60" und wird in dieser Arbeit bei Zitationen nicht genannt. Der das jeweilige Dokument bestimmende Signaturteil wird dieser Grundschrift nachgestellt und reicht für die Zitation aus.

¹⁵ Im Nachlass unter der Signatur K.

¹⁶ Im Nachlass unter der Signatur J.

¹⁷ Daneben enthält der Nachlass persönliche Utensilien wie Dirigierstäbe, ein paar Photographien sowie eine kleine Bibliothek, die hauptsächlich mit biographischen und musiktheoretischen Publikationen bestückt ist.

"Auffallend an Kleckis Kompositionen der 1920er und frühen 1930er Jahren ist neben der bereits erwähnten Affinität für eine gemässigte Moderne der Hang, seine schöpferische Kraft im bewussten Anschluss an stilistische und kompositionstechnische Traditionen, besonders der Spätromantik zu entfalten. Dieser Zug bekundet sich mitunter sowohl in seinem Festhalten an tradierten Gattungen wie der Sinfonie, dem Lied und dem Solokonzert als auch an einer tonal gebundenen Musiksprache, ohne deshalb jedoch gänzlich auf Erweiterung der Tonalität zu verzichten. Damit traf er den Geschmack einer eher konservativ gesinnten Fachwelt und eines an das klassisch-romantische Repertoire gewohnten Publikums, die beide den neuen Musikströmungen entweder verständnislos gegenüber standen oder diese insgesamt ablehnten."¹⁸

Dass Klecki an den Gattungen des 19. Jahrhunderts festhielt, lässt sich anhand des Werkverzeichnisses leicht bestätigen.¹⁹ Die 35 Opus-Nummern umfassende Liste enthält u. a. acht Liederzyklen (entstanden zwischen 1923 und 1925), je drei Werke für Klavier bzw. Violine solo, vier Streichquartette (wobei das erste als op. 1 erschienen und das unveröffentlichte letzte als op. 35 gelistet ist), Trios, ein Oktett, Solokonzerte, einsätzliche Orchesterstücke sowie drei Symphonien, wovon die zweite im letzten Satz im Stile Mahlers eine Altistin erfordert und die dritte mit dem Titel *In Memoriam* die bekannteste Tonschöpfung Kleckis geworden ist. Dabei hält er weitestgehend auch an traditionellen formalen Anlagen wie beispielsweise dem Sonatenhauptsatz fest. Musikalisch erinnert der expressiv-moderate Stil an Arthur Honegger und die akzentuierten Rhythmen an Sergej Prokofjew, beides Komponisten, deren Werke Klecki später regelmässig aufführte. Speziell an Kleckis kompositorischer Tätigkeit ist deren Ende. Die letzte Komposition, das Streichquartett op. 35, entstand 1943. Danach sollte Klecki nie mehr ein Musikwerk erschaffen, was jedoch nur oberflächlich der nun einsetzenden internationalen Dirigentenkarriere und damit mangelnder Zeit, sondern vielmehr einer inneren Leere nach den Gräueltaten des Nationalsozialismus geschuldet ist:

"Er [Klecki] erklärte später den Abbruch seines Komponierens mit "dem Schock durch all das, was der Hitlerismus bedeutete, welcher in mir auch den Geist und den Willen zum Komponieren zerstörte". Vielleicht erlebte er eine "tödliche Trennung" der Verbindung zwischen seiner kompositorischen Entwicklung und der allgemeinen

¹⁸ Baldassarre 2005, S. 21.

¹⁹ Siehe Anhang 6.

Tendenz in der Kunstmusik nach dem Krieg. Es ist erwähnenswert, dass er nach 1942 äußerst wenig dafür tat, seine Musik zu verbreiten oder zu dirigieren; tatsächlich tat er so, als ob seine Musik vollkommen aufgehört hätte zu existieren [...]".²⁰

Dass es heute noch autographes Notenmaterial von Klecki gibt, ist einem grossen Zufall geschuldet. Denn – so besagt es die Legende – bevor er 1939 aus Italien fliehen musste, packte er sämtliche Partituren in zwei Kisten und versteckte sie in einem Mailänder Keller. Als die Stadt im Krieg von den Alliierten bombardiert und das besagte Gebäude zerstört wurde, glaubte Klecki sein gesamtes Œuvre verloren zu haben. Wie durch ein Wunder wurden 1965 die Kisten, die mit dem Namen des Komponisten beschriftet waren, während Bauarbeiten wiederentdeckt und Klecki in die Schweiz geschickt. Dieser wagte es jedoch nicht, sie zu öffnen, weil er davon ausging, dass der Inhalt inzwischen zu Staub geworden sei. Erst nach seinem Tod 1973 packte seine zweite Frau, Yvonne Klecki-Voutaz, die Kisten aus und fand sämtliche Materialien in tadellosem Zustand vor.

Während Klecki als Komponist verstummte, trat er ab den frühen 1940er Jahren dafür umso fulminanter als Dirigent in Erscheinung. Auf der Grundlage der Programmhefte²¹ und Rezensionen im Nachlass wurde eine umfangreiche Konzertliste zusammengestellt²², die Kleckis Konzerttätigkeit zwischen 1941 und 1973, allerdings mit teilweise nicht zu schliessenden Lücken wiedergibt. Sie ermöglicht die im zweiten Kapitel folgende umfassende Erforschung von Kleckis Konzerttätigkeit. Diese ist systematisch angelegt: Das Kapitel "Programmgestaltung" fächert die unterschiedlichen Programmtypen auf – von traditionellen dreiteiligen Konzerten mit Ouvertüre, Solokonzert und Symphonie bis hin zu Potpourri-Programmen, die aus dem Geist des 19. Jahrhunderts entstanden sind. Das Repertoire wird nach Gattungen untersucht, um herauszufiltern, welche Epochen, Komponisten und Werke bevorzugt von Klecki interpretiert wurden. Diese Erkenntnisse stehen teilweise in direktem Zusammenhang mit dem Zeitgeist der Nachkriegsjahre und dem Geschmack des

²⁰ Jackson 2006, S. 6.

²¹ Ein in der Ergänzungslieferung zum Nachlass von 2011 enthaltenes Notizbüchlein von Klecki erwies sich dabei als äusserst nützlich. Klecki hat darin Konzertdaten und -programme zwischen 1949 und 1959 notiert. Mangels einer Benennung durch Klecki wird es in der vorliegenden Arbeit als "Eigenhändiges Programmheft" (EPH) bezeichnet.

²² Vgl. Anhang 1.

Publikums. In diesem Teil wird ferner aufgezeigt, mit welchen Musikerinnen und Musikern Klecki zusammenarbeitete. Schliesslich trat er regelmässig als Förderer junger Talente in Erscheinung, die später teilweise zu grossen Stars avancierten.

An die Untersuchung des Repertoires schliesst sich nahtlos Kleckis bisher verkannte Rolle als Mahler-Interpret der ersten Stunde an. Tatsächlich hat er bereits in frühen Jahren Werke Mahlers aufgeführt, als man diesen zumindest im mitteleuropäischen Raum lediglich in Konzerten der quasi natürlichen Nachfahren des Komponisten, nämlich Willem Mengelberg und Bruno Walter, hören konnte. In der bisher veröffentlichten Rezeptionsgeschichte zum Werk Mahlers spielt Klecki, wie vermutlich weitere weniger bekannte Dirigenten, keine Rolle, obwohl auch er letztlich zur in den 1960er Jahren einsetzenden, sogenannten Mahler-Renaissance einen wesentlichen Teil beitrug.

Als Künstler des 20. Jahrhunderts wuchs Klecki mit einer der grossen technischen Errungenschaften auf, die den Musikbetrieb nachhaltig revolutionieren sollte. Die Rede ist von der Reproduzierbarkeit klingender Ereignisse. Mit dem Aufkommen und der stetigen Weiterentwicklung der Aufnahme- und Abspieltechnik war der Konzertsaal nicht mehr der einzige Ort, an dem Musik konsumiert werden konnte. Das bedeutet für uns heute, dass wir auf klingende Zeugnisse zurückgreifen können, die einen unmittelbaren Zugriff auf musikalische Interpretationen ermöglichen. Bereits kurz nach dem Start seiner internationalen Dirigentenkarriere erhielt Klecki die Gelegenheit, bei Schallplattenproduktionen mitzuwirken. Namentlich war der legendäre Produzent Walter Legge dafür verantwortlich, dass Klecki mehrere Einspielungen für *EMI* bzw. *His Master's Voice*, in der Regel mit dem durch Legge 1945 gegründeten Philharmonia Orchestra, realisieren konnte. Dank dieser Aufnahmen, die heutzutage zuweilen auf CD neu ediert werden, lässt sich u. a. eine Analyse des Interpretationsstils ausgewählter Dirigenten dieser Zeit durchführen. In Kleckis Fall interessiert insbesondere die Frage, inwiefern seine Ausbildung bei Furtwängler und Toscanini Eingang in seine eigenen Interpretationen fand. Nach einer kurzen theoretischen Übersicht über die Ontologie musikalischer Werke sowie der Geschichte der Interpretationsforschung kommt Kleckis eigenes Interpretationsverständnis zur Sprache, das sich aus diversen Äusserungen gegenüber der Presse sowie aus seinen erhaltenen Dirigierpartituren herleiten lässt. In der praktischen Analyse werden anhand zweier Symphonien, nämlich der Vierten von Brahms und der *Eroica* von Beethoven, Untersuchungen hinsichtlich der Tempoentwicklung und Agogik sowie der klanglich-dynamischen Gestaltung bei Klecki

angestellt und mit Einspielungen von Furtwängler und Toscanini verglichen. Dabei ist zu betonen, dass diese Vergleiche neutral und wertungsfrei sind. Es ist nicht das Ziel, Kleckis Interpretationskunst auf ihre Qualität hin zu durchleuchten, geschweige denn sie gegen seine beiden Förderer auszuspielen. Dass Klecki grosse Erfolge feierte, auch weil seine Interpretationen sowohl beim Publikum als auch den Kritikern ausserordentlich gut ankamen, ist unbestritten, was aus den gesammelten Rezensionen leicht ersichtlich ist.

Nach Kleckis Verständnis ist bereits alles in der Partitur angelegt und beschrieben, um eine adäquate Aufführung zu realisieren. In diesem Sinne ist denn auch der Titel dieser Arbeit – "Unbedingter Werktreue verpflichtet" – zu verstehen, der auf eine Würdigung zu Kleckis 70. Geburtstag in der Berner Zeitung *Der Bund* referiert:

"Paul Kleckis vielschichtige Wesensart ist nicht leicht zu umschreiben. So steht der liebenswürdigen und hilfsbereiten Aufgeschlossenheit, die er in seiner Privatsphäre immer wieder bewegend auszustrahlen weiss, eine unerbittlich fordernde Kraft gegenüber, deren Anspruch nicht leicht zu genügen ist. Dieser scheinbare Widerspruch entspringt nun allerdings einer bindenden Verpflichtung: dem Prinzip der unbedingten Werktreue, bei dem es für Klecki keine Kompromisse gibt. Man muss es miterlebt haben, mit welchem Einsatz und mit welcher tiefen Demut er sich die Partituren erarbeitet, mit welcher künstlerischen Gewissenhaftigkeit er sie durchdringt und nachempfindet und mit welcher überzeugenden Hingabe er schliesslich versucht, die gewonnene Konzeption in die Wirklichkeit umzusetzen. Diese Einstellung lässt ihn auf jede äusserliche Geste und auf jeden Starkult verzichten; sie stempelt ihn aber auch zu einem der ernsthaftesten und ehrlichsten Dirigenten unserer Zeit."²³

Diese kurze Passage enthüllt nicht nur Kleckis Wesenszüge, sondern darüber hinaus – und das ist noch wichtiger – seine ernsthafte und entschlossene Auseinandersetzung mit den Partituren und den entsprechenden Komponisten, die er aufführt. So ist die Verpflichtung zur unbedingten Werktreue bei Klecki keine leere Phrase, sondern in seinem unerbittlichen Charakter angelegt.

²³ -tt- in *Der Bund* vom 22. März 1970. Der Artikel trägt ebenfalls den Titel: "Unbedingter Werktreue verpflichtet – Paul Klecki zum 70. Geburtstag am 21. März 1970".

Editorische Notiz

Bei slawischstämmigen Personen muss immer auf die Problematik der Namensschreibung hingewiesen werden. Das ist auch bei Paul Klecki so. Er selbst hat während der Berliner Zeit seinen Namen eingedeutscht und in die Schreibweise "Kletzki" umgewandelt, um die korrekte Aussprache zu garantieren. Damit sollte verhindert werden, dass das "ck" als akzentuiertes "kk" ausgesprochen, sondern vielmehr stattdessen das "c" als "z"-Laut dem "k" vorangestellt wird. Dieselbe Schreibweise erwies sich auch im englischsprachigen Raum als praktisch, wo bei der originalen Schreibart zusätzlich zu dieser Fehlartikulation die Endsilbe als "ei" ausgesprochen worden wäre. In der vorliegenden Arbeit wird durchgehend die heute im deutschen Sprachgebiet (wieder) gebräuchliche Variante "Klecki" verwendet. In Zitaten wird der Name entsprechend der Quelle wiedergegeben.

Danksagung

Die Auseinandersetzung mit einer komplexen Künstlerpersönlichkeit des ebenso komplexen 20. Jahrhunderts sowie die Aufarbeitung von dessen Nachlass ist einerseits zwar erfüllend in dem Sinn, dass man, auf einer unendlichen Entdeckungsreise gleichsam, Unbekanntes und zum Teil Ungesehenes zum Vorschein bringen darf. Auf der anderen Seite ist diese Arbeit zeitintensiv und nicht immer einfach in Einklang mit den sonstigen täglichen Verpflichtungen zu bringen. Aus diesem Grund gebührt der erste Dank meiner Familie. Meiner Frau Mirjam Furrer Guggi und meinen Kindern Jael, Samuel und Rebekka danke ich dafür, dass sie mich auch in nervenaufreibenden Zeiten stets geduldig getragen haben, und meinen Eltern für ihre bedingungslose Unterstützung während meiner ganzen Studienzeit sowie besonders meiner Mutter für die Lektüre. Ihnen allen ist diese Arbeit gewidmet.

Ein grosser Dank richtet sich an das Team der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich, das mir sämtliche Bestellwünsche stets zuvorkommend erfüllte. Dr. Urs Fischer, der frühere Leiter der Musikabteilung und jetzige Chefbibliothekar der Sondersammlungen der Zentralbibliothek Zürich, war der erste, der mir vom Komponisten und Dirigenten Paul Klecki erzählte und sogleich meine Neugier weckte. In seiner Funktion als Präsident des Klemperer Fonds in Zürich verhalf er mir zudem zu einem Stipendium, das mich v. a. zu Beginn der Studien finanziell stützte. Dafür danke ich ihm und dem Fonds herzlich. Ein offenes Ohr, wertvolle Hinweise sowie ideelle Unterstützung erfuhr ich von Dr. Heinrich Aerni, der bei der Abhandlung seiner Dissertation über Hermann Hans Wetzler zuweilen vor ähnlichen Problemen stand wie ich. Ihm gebührt mein Dank ebenso wie meinem Arbeitgeber, dem Verein Arbeitsstelle Schweiz des *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), der mir vorübergehend eine flexible Gestaltung meiner Arbeitszeiten ermöglichte, um mich von Zeit zu Zeit intensiver mit Klecki befassen zu können.

Für die Bereitschaft, das Korreferat zu übernehmen, danke ich Prof. Dr. Cristina Urchueguía (Universität Bern), deren Begeisterungsfähigkeit Vorbild und Ansporn zugleich ist. Schliesslich bleibt es mir, meinem Doktorvater Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen ganz herzlich zu danken: für sein grundsätzliches Interesse an meiner Arbeit, seine wertvollen Anregungen und Hilfestellungen, seine Akribie, seine Geduld und nicht zuletzt seine spannenden Vorlesungen und Texte, die mein Studium der Musikwissenschaft nachhaltig geprägt haben.

I Paul Kleckis Werdegang

Aufgrund seiner Herkunft und seines jüdischen Hintergrunds sowie der in Bezug auf die künstlerische Ausbildung kaum vorhandenen Möglichkeiten in seiner Heimat muss der Werdegang Kleckis, zumindest in seinen ersten viereinhalb Lebensjahrzehnten mit unverhohlenem Zynismus als typisch bezeichnet werden. Die Biographien zahlreicher zeitgenössischer Künstler mit analoger Herkunft verlaufen auf ähnliche Art und Weise und sind das Ergebnis der nationalsozialistischen Ära. Unter diesen nicht selbstverschuldeten Voraussetzungen blieb für einen jungen, hochbegabten Musiker wie Paul, oder in jener Zeit noch Pawel Klecki nur der Weg ins Ausland, den dieser schliesslich gut zwanzigjährig auf sich nahm. Die folgenden drei Unterkapitel versuchen diesen Weg, auf welchem die Schweiz eine zentrale Rolle einnehmen wird, zu beleuchten und damit die künstlerische Laufbahn Paul Kleckis nachzuzeichnen. Private Bezüge, sofern überhaupt bekannt, werden nur dann erwähnt, wenn sie eine berufliche Wendung, etwa eine Konzertpause oder eine Vertragsauflösung, erklären können.

Wegen der spärlichen Quellenlage für die Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg ist es heute unmöglich, eine lückenlose Biographie Kleckis für die Epoche vor 1940 zu rekonstruieren. Zwar sind einige Stationen aus späteren Erzählungen, Zeitungsartikeln und Nachrufen bekannt, jedoch gibt es kaum Material über die Zeit vor 1940 in Zusammenhang mit Paul Klecki. Insbesondere die Quellenlage innerhalb des Nachlasses zeigt sich in dieser Hinsicht nicht nur lückenhaft, sondern fast gänzlich verwaist.²⁴ Klecki bzw. sein Umfeld scheint erst ab der Zeit in der Schweiz systematisch Unterlagen und Zeugnisse seines Schaffens gesammelt und dokumentiert zu haben. So müssen sich die Ausführungen über Kleckis Karriere vor dem Zweiten Weltkrieg zwangsläufig auf wenige bekannte Informationen stützen.

²⁴ Auch fehlt es gegenwärtig (noch) oft an brauchbaren Datenbanken, die systematisch Konzertprogramme digitalisieren und indexieren. Dies würde die Suche nach Interpreten, aufgeführten Werken oder Veranstaltern vereinfachen.

1. Aufbruch und erste Erfahrungen

Dank diverser Artikel über den Dirigenten in späteren Jahren ist die Tatsache verbürgt, dass sich Klecki ab 1921 in Berlin aufhielt und sich an der dortigen Hochschule für Musik neben dem Besuch des Kompositionsunterrichts auch zum Dirigenten ausbilden liess:

"1921 wechselt er zur Hochschule für Musik nach Berlin über. Die zwanziger Jahre in Berlin! Klecki lernt seine Vorbilder kennen: Bruno Walter, Otto Klemperer, Erich Kleiber, Fritz Busch, und vor allem Wilhelm Furtwängler, seinen Mentor, dem er zehn Jahre folgen sollte. Doch das begann erst 1924. 1921 studierte Klecki fleißig an der Hochschule für Musik und bildete sich zum Dirigenten aus. Natürlich besuchte er sämtliche, ihm zugänglichen Orchesterproben..., und er komponierte. 1923 darf er zum ersten Mal in einem öffentlichen Konzert eines seiner Werke selbst dirigieren. Bald darauf vertraute man ihm ab und zu ein Orchester an, auch wenn es um die Musik anderer Komponisten ging."²⁵

Obwohl Klecki also die Gelegenheit erhielt, öffentlich als Dirigent in Erscheinung zu treten, war er in erster Linie Komponist und wurde entsprechend als solcher wahrgenommen. In diesen Berliner Jahren entstanden zahlreiche Kompositionen unterschiedlicher Gattungen, die von Simrock und Breitkopf & Härtel ediert wurden.²⁶ So erschienen 1923 beispielsweise nicht weniger als sechs Liedzyklen (op. 2, 3, 5, 6, 8 und 10) mit insgesamt 22 Liedern, ferner drei Präludien für Klavier solo (op. 4), das erste Streichquartett (op. 1) sowie die Sinfonietta in c-Moll für grosses Streichorchester (op. 7). In den folgenden Jahren hielt Klecki die Produktion neuer Werke auf ähnlich hohem Niveau, wobei er offensichtlich einige Erfolge verzeichnen konnte. Trotz dieses enormen Arbeitspensums für die Schöpfung neuer Werke blieb er dem Dirigieren auch in dieser Zeit treu. Dabei war es gar nicht selbstverständlich, dass ein Jude aus dem Osten sich nach Berlin begab, um dort zu leben. Alec Plausts oben zitierter emphatischer Ausspruch "Die zwanziger Jahre in Berlin!" muss dahingehend relativiert werden, dass die günstigen Umstände lediglich auf das künstlerische, nicht jedoch auf das politische Klima zu beziehen sind.

"Für viele Fremde, die in den 1920er und frühen 1930er Jahren nach Berlin kamen, und ganz besonders für die Juden aus Osteuropa, konnte Berlin nur ein Transitraum

²⁵ Alec Plaut: Bei Paul Klecki in Montreux – Gespräch mit einem großen Dirigenten. In *Die Tat* 1963 (im Nachlass unter Signatur K 28.1).

²⁶ Vgl. die Werkliste in Anhang 6.

ins Nirgendwo sein. Man empfand die Juden als "Ärgernis", wie die anfangs der 1920er Jahre erregten Debatten im preußischen Landtag über die "Ostjudenplage" belegen. [...] Dass Klecki dennoch nach Berlin ging und hier sogar die Schreibweise seines Namens zu Kletzki "eindeutschte" – wohl nur bedingt im Interesse der richtigen Aussprache, als vielmehr durch den in Berlin weitverbreiteten Antisemitismus und die offene Feindschaft gegenüber den Zuwanderern aus Osteuropa dazu veranlasst –, lässt sich mit seinem Wunsch erklären, eine solide Kompositions- und Dirigierausbildung zu erhalten, und dafür bot das Berlin der 1920er Jahre tatsächlich sehr günstige institutionelle Voraussetzungen."²⁷

1924 beginnt für den erst vierundzwanzigjährigen Klecki wohl die einschneidendste Lehrzeit. In diesem Jahr lernte er Wilhelm Furtwängler kennen, der sich seiner annahm und ihn förderte.

"Ja, und dann begann Kleckis Furtwänglerzeit. Sie dauerte zehn Jahre: «Alles, was ich weiß und kann, verdanke ich ihm», sagt Klecki. Der arrivierte Dirigent zog den Vierundzwanzigjährigen bewußt nach. Mit der Zeit sollte er die Sonn- und Dienstagskonzerte offiziell übernehmen, die Furtwängler bis anhin einem älteren Professor anvertraut hatte. Im März 1933 sollte Klecki ihm nachfolgen. Im Januar 1933 aber kam Hitler."²⁸

Dass es dann 1933 nicht mehr zum ersten offiziellen Dirigat mit den Berliner Philharmonikern kam, war mehr als unglücklich. Dieses hätte Klecki bereits damals einen grossen Erfolg bringen und damit den Start einer verheissungsvollen Karriere einläuten können, wie sie dann rund zehn Jahre später erfolgte. Trotzdem blieb die Berliner Zeit eine prägende, weil sich eben Furtwängler mit fast schon mit väterlicher Zuneigung um Klecki kümmerte. Einerseits führte er in den 1920er Jahren nachweislich Werke von diesem auf²⁹, andererseits unternahm er auch den Versuch, Klecki Anstellungen zu beschaffen. So schrieb er beispielsweise Anfang 1928 an den damaligen Thomaskantor in Leipzig, Karl Straube, eine Empfehlung, in der er um eine Aufnahme Kleckis am dortigen Konservatorium bat. Welche Funktion Klecki am Konservatorium hätte übernehmen sollen, scheint gleichgültig gewesen zu sein, wenn er nur eine bezahlte Anstellung erhalten hätte:

²⁷ Baldassarre 2005, S. 18 ff.

²⁸ Alec Plaut (wie Anm. 25).

²⁹ Vgl. Baldassarre 2005, S. 26.

"Ich brauche Dir nicht zu sagen, wer der Komponist Paul Kletzki ist. Wenn man über den objektiven Wert seiner Kompositionen verschiedener Ansicht sein kann, so ist es doch ausser Zweifel, dass er ein ungewöhnlich guter Musiker, nicht nur mit Talent, sondern auch mit Wärme und Schwung ist; dass er ausserdem technisch sehr begabt, dazu sehr ernst und sachlich ist. Wäre er, gleich Ambrosius, Thomas, Raphael im Leipziger Konservatorium unterzubringen? Er hat es sehr nötig, und ich glaube, dass die Vorteile nicht nur auf seiner Seite lägen? Wäre das im Bereich der Möglichkeit? Antworte mir doch ein paar Worte hierauf! Herzlichst Dein W. Furtwängler."³⁰

Dass aus diesem Ansinnen nichts geworden ist, wissen wir heute. Dieses Beispiel zeigt jedoch auf direkte Weise, dass Furtwängler vor allem Kleckis Dirigiertalent in den Vordergrund stellt und das kompositorische Können offen relativiert, zwischen den Zeilen gar als zumindest strittig beschreibt.³¹ Furtwänglers Absichten für seinen jungen Protegé waren damit klar und sollten diesen in Richtung Dirigentenkarriere führen. Ferner wird aus den zitierten Zeilen Furtwänglers persönliche Einschätzung über Kleckis Charakter deutlich. Neben dem Talent und der technischen Begabung streicht er dessen Ernsthaftigkeit und Sachlichkeit, gepaart mit Wärme und Schwung in den Vordergrund. Dieses Urteil sagt jedoch nicht nur etwas über Klecki, sondern viel mehr auch über Furtwängler selbst aus, dessen eigene Ernsthaftigkeit und Sachlichkeit, zumindest in Bezug auf die Arbeit mit den Partituren, bekannt sind. Schliesslich ist es genau dieser Aspekt, den Klecki später als einen der einschneidendsten in Zusammenhang mit Furtwängler bezeichnet.³²

³⁰ Furtwängler Briefe 1964 (hrsg. von Frank Thiess), S. 67-68 (Brief Nr. 52). Datiert mit "9. I. 1928".

³¹ 1931 bezeichnet Furtwängler in einem Empfehlungsschreiben Kleckis Kompositionskünste allerdings wieder positiv: "Paul Kletzki kenne ich nicht nur als hervorragend begabten Komponist, sondern auch als eines der wenigen Dirigententale der jungen Generation, die wirklich eine große Zukunft vor sich haben". Zitiert nach Timothy L. Jackson 2004 im Begleittext zur CD-Einspielung von Kleckis 3. Symphonie und dem Concertino für Flöte mit dem Norrköping Symphony Orchestra unter Thomas Sanderling (BIS 1399).

³² In Bezug auf den Einfluss Furtwänglers hinsichtlich der interpretatorischen Arbeit vgl. das Kapitel "Klecki und Furtwängler" in Zusammenhang mit dem Interpretationsstil Kleckis.

Kleckis bereits hohen Stellenwert als Komponist³³ bezeugt ein ausführlicher Artikel von Hans Fischer im erstmals aufgelegten Simrock-Jahrbuch, ebenfalls im Jahr 1928.³⁴ Darin wird Kleckis kompositorisches Schaffen begeistert gewürdigt und jedes einzelne bis dato erschienene Werk besprochen, von den (bereits zahlreichen) Liedern über die Klavier- und Kammermusikwerke, inkl. zwei Streichquartette bis hin zu den Orchesterkompositionen. Gerade Letztere und insbesondere die erste Symphonie erfahren im Kontext der aufkommenden modernistischen Strömungen höchste Beachtung:

"Fast schien es unmöglich, dieses Werk [Vorspiel zu einer Tragödie, op. 14] zu überbieten. Und doch ist dies Kletzki mit seiner großen Sinfonie, op. 17, gelungen, die nach ihrer Uraufführung in Aachen auch bei dem Tonkünstlerfest in Krefeld zu Gehör kam. Mit diesem Werke zeigte Kletzki, daß die von dem linken Flügel unserer modernen Musiker totgesagte Sinfonie auch heute noch lebenspendende Kräfte umspannen kann. Nicht durch eine Überfüllung mit musikalischen Gedanken, auch nicht durch immer weitere Differenzierung der Form wird die Sinfonie weiterleben. Diese Wege konnten nur zu einer Auflösung der Form führen, in der wir schon mitten darin zu stehen schienen. Da schrieb Kletzki diese Sinfonie und zeigte uns, daß ein wirklich starker musikalischer Schöpfergeist den Inhalt der Form erneuern kann."³⁵

Klecki wird damit bereits in jungen Jahren als führender Gegenpol zu den Avantgardisten gleichsam auf den Sockel gehoben, der nicht mit den traditionellen Formen bricht, aber dennoch eine eigene, der Zeit entsprechende Tonsprache zu schaffen vermag. In demselben Jahrbuch findet sich auch der Beleg, wie oft Kleckis Œuvre in diesen Jahren aufgeführt wurde und zu damit zu dessen Popularität als Komponist beigetragen hatte. Im Anhang des Jahrbuchs werden sämtliche Aufführungen der Werke aller Verlagskomponisten von Mitte 1926 bis Mitte 1927 aufgelistet. Klecki nimmt dabei im Vergleich mit den anderen Tonschöpfern einen sehr grossen Raum ein und weist nicht weniger als 36 Interpretationen, von Berlin über Dortmund und Leipzig bis Hamburg und Rom, auf. Erstaunlicherweise fällt dabei nicht ein Werk für kleinere Besetzung, sondern das *Vorspiel zu einer Tragödie* für grosses Orchester, op. 14 mit neun Aufführungen am meisten ins Gewicht. Im darauffolgenden

³³ Vgl. Jackson 2006, S. 9. Jackson erwähnt auch, dass Klecki bereits Eingang in die wichtigsten Lexika der Weimarer Republik gefunden hat.

³⁴ Vgl. Fischer 1928, S. 121-129.

³⁵ Ebda., S. 128.

Jahrbuch von 1929, in welchem eine analoge Auflistung das Jahr von Mitte 1927 bis Mitte 1928 abdeckt, sind 23 Darbietungen seiner Kompositionen verzeichnet. Dabei sticht insbesondere eine durch Klecki selbst erfolgte Interpretation seiner ersten Symphonie vom 16. April 1928 in Dortmund heraus.³⁶ Schliesslich listet das dritte Jahrbuch, das erst 1934 erschien, für das Jahr vom 1. Juli 1928 bis zum 30. Juni 1929³⁷ 13 entsprechende Aufführungen, diesmal fast ausnahmslos in Leipzig und Dresden, auf. Diese Abnahme der Interpretationen, welche in den Simrock-Jahrbüchern verzeichnet sind, hat hauptsächlich mit dem Umstand zu tun, dass Klecki in dieser Zeit den Verlag wechselte und seine Kompositionen ab 1931 bei Breitkopf & Härtel erschienen.³⁸ Die weiter oben aufgestellte These, wonach Klecki in dieser Zeit noch stärker als Komponist denn als Dirigent wahrgenommen wurde, kann damit als bestätigt gelten, obwohl er – wie ebenfalls gesehen – freilich auch als Orchesterleiter bereits erfolgreich in Erscheinung trat.

Dass Klecki in dieser Zeit, nämlich 1928, auch privat sein Glück fand – er heiratete seine aus dem Kanton Aargau in der Schweiz stammende Frau, Hildegard Woodtli (die Tochter des Konsuls James Woodtli)³⁹ –, mag in Bezug auf die Arbeit nur eine Randnotiz sein.⁴⁰ Die Hochzeit ist jedoch ein weiterer Ausdruck dafür, dass Klecki in

³⁶ Vgl. N. Simrock Jahrbuch 1929, S. 211.

³⁷ Kommentar auf dem Vorsatzblatt zur erwähnten Liste: "Aufführungen neuerer Verlagswerke des Hauses N. Simrock. Vom 1. Juli 1928 bis 30. Juni 1929. Auf die Zeit vom 1. Juli 1929 bis 31. Dezember 1934 entfallen noch ca. 14000 Aufführungen neuerer Verlagswerke des Hauses N. Simrock in Konzertsaal, Rundfunk usw. Der Verlag behält sich vor, auch hierüber Listen zu veröffentlichen." 3. Jahrbuch des N. Simrock Verlags, Berlin 1930/1934, S. 120.

³⁸ Die öffentlichen Aufführungen dieser Werke (ab dem 3. Streichquartett, op. 23) werden auszugsweise in den entsprechenden Mitteilungsblättern dieses Verlags erwähnt, wo auch die Neuerscheinungen aufgeführt sind.

³⁹ Vgl. Jackson 2006, S. 11. Vgl. auch *Die Schweizer Illustrierte*, Nr. 36, September 1943 (im Nachlass unter K 29.1), in welcher Klecki und seine Frau in Zusammenhang mit den Internationalen Musikfestwochen von Luzern porträtiert werden: "[...] wohnt Paul Kletzki mit seiner charmanten und lebhaften Frau. Sie ist Schweizerin, Aargauerin, und ging in Zürich zur Schule".

⁴⁰ Dass die Hochzeit in diesem Jahr stattfand, kann direkt in keiner Quelle nachgewiesen werden. Im Artikel von Alec Plaut (wie Anm. 25) wird Klecki im Kontext mit dem Tod seiner Frau 1962 mit folgenden Worten zitiert: "Ich habe jetzt seit dem Herbst pausiert; meine Frau war schwer krank. Ich kam sofort zurück. Dann verlor ich sie im vergangenen Herbst und sagte zunächst sämtliche Verpflichtungen ab. Doch jetzt stürze ich mich geradezu in die Arbeit. Ich war 34 Jahre glücklich verheiratet." Wenn Klecki also 1962 seit 34 Jahre verheiratet war, muss die Hochzeit 1928 stattgefunden haben.

Berlin insgesamt eine glückliche und erfolgreiche Zeit erlebt hatte, in der er in einem kulturell vielfältigen und hochstehenden Zentrum, umgeben von musikalischen Grössen, als Schützling des einflussreichsten Dirigenten und zusätzlich als beachteter Komponist nur positive Erfahrungen machte.

Obschon diese Berliner Zeit, vor allem hinsichtlich der künstlerischen Entwicklung und des gesteigerten Bekanntheitsgrads, eine fruchtbare für Klecki war, hinterlässt sie im Nachhinein betreffend die Beziehung zu Furtwängler einen bitteren Nachgeschmack. Auch wenn Furtwängler in späteren Briefen⁴¹ gegenüber Klecki seine Unschuld in Zusammenhang mit dem Nazi-Regime beteuerte, mochte sich dieser nicht mehr mit seinem einstigen Förderer abgeben und ging ihm nach 1945 aus dem Weg. Zu tief war die Verletzung, dass Furtwängler im Grunde ausser leeren Versprechungen nichts konkret unternahm, um Klecki die Fortführung seiner Karriere zu ermöglichen:

"On the surface, it seems as if Furtwängler is trying to help Kletzki, if not to launch a career in Switzerland, then to emigrate safely to America. But, at the same time, in reality, he did almost nothing; without doubt, Kletzki was profoundly wounded by Furtwängler's emphasis on his 'Germanness' as something preventing assistance when Kletzki found himself blacklisted as a Jew and in desperate straits. Furtwängler's diffidence on this point would come back to haunt him when he tried to renew his friendship with Kletzki and his wife."⁴²

In der Tat scheint Furtwängler nach dem Krieg, als er selbst in der Schweiz ansässig wurde, den Kontakt mit Klecki und dessen Frau wieder aufnehmen zu wollen, wie er in einem weiteren kurzen Brief erläutert. Darin beteuert er – im Postskriptum – seine Unschuld und geht davon aus, dass Klecki den Kritikern betreffend seine vermeintliche "Nazi-Sympathie" mit Sicherheit nicht glauben werde. Auf diese wenigen Zeilen, in denen Furtwängler ausserdem schildert, dass er Klecki zufällig in der Strassenbahn sah, jedoch aufgrund der Reaktion von Frau Klecki eine ablehnende Haltung gespürt hätte, reagiert Klecki entsprechend indigniert:

⁴¹ Vgl. insbesondere die Texte von Timothy Jackson 2003, 2004 und 2006. Jackson erhielt nach eigenen Aussagen die Gelegenheit, anlässlich eines Besuchs bei Yvonne Klecki-Voutaz, der zweiten Frau Kleckis, Einsicht in die Briefe von Furtwängler zu erhalten. Diese Briefe sind nie in den Nachlass der Zentralbibliothek gelangt, weshalb sie nicht konsultiert werden können. Jackson hat sie für seine Artikel ins Englische übersetzt, weshalb sie auch hier auf Englisch zitiert werden.

⁴² Jackson 2004.

"Dear Mr Furtwängler, I am convinced that you have already felt that it is better that we abstain from meeting. Please consider all that has taken place, and you must understand that by far the best thing is that I am left to go peacefully on my way as I have been accustomed during long and difficult years. This has nothing to do with you personally, but is the unavoidable consequence of all that has happened to me, my country [Poland], and my nearest relatives. We must first wait some time for painful wounds to heal."⁴³

Furtwängler seinerseits bedauerte diesen Bruch, betonte in seinem Antwortschreiben vom 1. Mai 1945 jedoch noch einmal, dass er lediglich seine künstlerische Pflicht wahrgenommen hätte und nicht als Mittäter betrachtet werden könne.

"That you earlier and until now had considered yourself to be my friend – and that just in this moment you want to distance yourself from me – disappoints me deeply, but I cannot heal you. Live well; I wish you all the best for your future career. Wilhelm Furtwängler".⁴⁴

Der endgültige Bruch war damit vollzogen und weder Klecki noch Furtwängler scheinen sich künftig je wieder um die Aufnahme eines erneuten Kontakts bemüht zu haben, obwohl Klecki seinem grössten Förderer viel zu verdanken hatte.

Als Klecki 1933 aufgrund der Machtübernahme der Nationalsozialisten die Leitung von Konzerten mit den Berliner Philharmonikern verwehrt wurde, blieb er noch einige Monate in der deutschen Hauptstadt bzw. unternahm noch eine längere Konzertreise⁴⁵. Ausserdem komponierte er noch einmal intensiv und produzierte 1934 drei umfangreiche Werke, die Opera 28 bis 30: Das Oktett für Klarinette, Fagott, Horn und Streichquintett (dessen Uraufführung in Zürich stattfand), das Streichtrio sowie die Suite für Orchester.

Entgegen der Annahme, in ein für Juden "sicheres" Land auszuwandern, entschliesst sich Klecki 1933 nach Mailand zu gehen. Dort übernahm er durch Vermittlung von Arturo Toscanini eine Lehrtätigkeit für Kompositions- und Instrumentationslehre an der Scuola superiore di Musica und dirigierte zusätzlich eine Kammermusikklasse.⁴⁶ Dieser

⁴³ Zitiert nach Jackson 2004.

⁴⁴ Zitiert nach Jackson 2004.

⁴⁵ Vgl. Baldassarre 2005.

⁴⁶ Vgl. die Reportage von Drago Arsenijevic in der *Tribune de Genève* vom 21. Oktober 1966 (im Nachlass unter K 33.1).

Tätigkeit kam er bis 1937 nach. Über die Periode zwischen 1934 und 1939 ist allerdings nur wenig bekannt, zumal sich auch Klecki in späteren Jahren nur spärlich darüber äusserte. Auch sind im Nachlass weder Konzertprogramme, Rezensionen oder persönliche Aufzeichnungen noch Briefe erhalten, welche die Mailänder Zeit beleuchten würden. Mit Sicherheit hat er während seines Aufenthalts in Norditalien aber wertvolle Kontakte, nicht zuletzt zu Toscanini, knüpfen können, die in der Folge noch wichtig werden sollten. Timothy Jackson zitiert in seiner "Annäherung an Paul Kletzki" in Zusammenhang mit der Mailänder Zeit die Zeitzeugin Paula Aman, die dieser offenbar persönlich befragen konnte:

"Dem Zeugnis einer Zeitzeugin, Frau Paula Aman, zufolge hatte Kletzki sein Domizil in Mailand im Hotel Metropole, in der Nähe der Familie Aman. Frau Amans Vater, ein Italiener österreichischer Herkunft, Anwalt und Amateurgeiger, freundete sich in dieser Zeit mit Kletzki an. Frau Aman berichtet, dass sie Kletzki 1936 kennenlernte; er kam regelmäßig in ihr Haus, um Partituren zu studieren, zu üben und zu komponieren. [...] 1935-1936 dirigierte er ein Amateur-Kammerorchester, mit dem unter anderen Adolf Busch, Frieda Dierolf und Maria Ceradini als Solisten spielten. Frau Aman erinnert sich, dass das Orchester vor allem aus emigrierten Anwälten und Ärzten bestand, alle Amateure (einschließlich ihrem Vater)."⁴⁷

Klecki erhielt also die Gelegenheit, sich auch in Mailand als Dirigent zu betätigen, wenngleich "nur" bei einem Laienorchester. Auffallend ab 1934 ist ferner die Tatsache, dass Klecki während einer fünfjährigen Periode nicht mehr komponierte oder zumindest keine Kompositionen mehr veröffentlichte. Angesichts des Umstands, dass er als Jude aus dem Verlagsprogramm von Breitkopf und Härtel ausgeschlossen wurde, ist dies nicht erstaunlich.⁴⁸ So dauert es bis 1939, bis Klecki sein wohl berühmtestes und noch heute vereinzelt aufgeführtes Werk, die dritte Symphonie, op. 31 mit dem Beinamen "In Memoriam" komponieren wird.

In der Zwischenzeit unternahm Klecki auf Einladung von Erich Kleiber eine Konzerttournee durch die Sowjetunion und gastierte in Baku und Leningrad.⁴⁹ Schliesslich erfolgte, wohl überraschend, die Ernennung zum Chefdirigenten der

⁴⁷ Jackson 2006, S. 10.

⁴⁸ Klecki fand letztlich 1940 sogar Eingang in das Lexikon der Juden in der Musik, das im Auftrag der NSDAP verfasst wurde.

⁴⁹ Vgl. Arsenijevic 1966 (wie Anm. 46): "En 1936, Erich Kleiber envoie Klecki en URSS., où il dirige les orchestres de Bakou, de Léningrad, puis la Philharmonie de Kharkov."

Philharmonie von Charkow, das zwischen 1918 und 1934 die Hauptstadt der sowjetischen Republik Ukraine war. Auch über diese Zeit ist kaum ein Wort des Dirigenten selbst überliefert. In ihren *Réminiscences d'un chef d'orchestre et compositeur* zeichnet Yvonne Klecki-Voutaz, die zweite Frau, wohl nachformulierte Erinnerungen Kleckis an die einjährige Phase in der UdSSR nach:⁵⁰

"Cette époque impitoyable était celle des purges staliniennes. Par chance, la musique était au-dessus de la monstruosité et de la bestialité de quelques-uns. [...] Les musiciens de l'orchestre, pleins de bonne volonté, se donnaient beaucoup de peine mais, chaque troisième jour, quelqu'un manquait à son pupitre. J'en fis la remarque au directeur qui me répondit: «Ne me posez plus jamais cette question». J'appris que ces musiciens avaient été envoyés vers une destination inconnue! [...] Kharkov et à Bakou, on commettait très souvent des actes de sabotage. On trouvait des morceaux de verre dans le pain. En ville, régnait un silence macabre."⁵¹

Allein diese wenigen Zeilen offenbaren die Schwierigkeiten, unter der stalinistischen Säuberungspolitik zu musizieren, obschon die Musiker mit grossem Willen und Einsatz bei der Sache waren. An anderer Stelle erinnert sich Klecki an die grosse Armut in den Dörfern, wo kaum mehr Korn angebaut werden konnte und die Bauern grausam verhungerten. Die Angst, selbst deportiert zu werden, muss stets präsent und unerträglich gewesen sein. Klecki vertraute dem Journalisten der Schweizer Illustrierten im erwähnten Porträt vom Herbst 1943 eine Episode an, welche diese Angst, obwohl die Situation letztlich ein überraschend glimpfliches Ende nahm, unmittelbar greifbar macht:

"Es war in jener Zeit, als alle Ausländer aus Russland verbannt wurden, oft von einer Stunde zur anderen. Paul Kletzki übte mit seinem Orchester die IV. Beethoven-Sinfonie, als eine Abteilung Soldaten, geführt von Offizieren, aufmarschierte. Sollte sie ihm, einem der letzten Ausländer, die üble Nachricht bringen? – Offiziere und Soldaten setzten sich auf die Bänke, zogen die Partitur der Sinfonie aus der Tasche

⁵⁰ Vgl. Klecki-Voutaz, Yvonne und Closuit, Léonard Pierre 2010. Diese kurze Monographie enthält Erinnerungen von Yvonne Klecki-Voutaz, die in eigentümlicher Art und Weise als direkte Rede von Paul Klecki formuliert sind. Es lässt sich nicht eruieren, ob dieser die Aussagen tatsächlich tätigte, allenfalls gar in einem nicht mehr vorhandenen Notizheft notierte oder ob sie nur dem Sinn nach aus dem Gedächtnis der Wittve formuliert wurden.

⁵¹ Ebda., S. 10.

und folgten mäuschenstill der Probe. Bis zur Aufführung erschienen sie pünktlich jeden Tag."⁵²

Es gab aber auch Lichtblicke in all dieser Tristesse. Ein einschneidendes Erlebnis sollte die Zusammenkunft mit dem knapp 20jährigen Emil Gilels sein, woraus eine enge Verbundenheit entstand, zumal man sich nach dem Zweiten Weltkrieg in der Schweiz wieder begegnete:

"Un jour, j'ai eu le plaisir d'avoir, comme soliste dans le Troisième Concerto de Rachmaninov, Emil Guilels qui allait devenir un pianiste de renommée mondiale. Il était né à Odessa et à quinze ans, il avait obtenu un succès triomphal au concours annuel des pianistes soviétiques. A vingt ans, tous les organisateurs de concerts se le disputaient. La chance fit que l'on se retrouva après la guerre mondiale pour travailler ensemble. Revoir un ami après un vécu d'une telle violence, ne peut s'exprimer au travers de mots."⁵³

Solche Begegnungen waren neben der Ausübung des Berufs als Musiker und damit verbunden die tägliche Arbeit die einzigen positiven Erlebnisse. Schliesslich setzte Klecki dem Russland-Abenteuer 1938 selbst ein Ende, indem er Charkow verliess, wo er weder weiter leben mochte noch konnte. Diesem kurzen Engagement kommt insofern eine besondere Bedeutung zu, als es sich für Klecki um die erste Festanstellung als Chef eines Orchesters handelte. Als relativ junger Dirigent erhielt er so die Gelegenheit, wertvolle Erfahrungen zu sammeln, umso mehr, als die Umstände alles andere als optimal waren. Nach einem erneuten kurzen Abstecher nach Mailand gelangte Klecki 1939 schliesslich in die Schweiz, wo er von diesem Zeitpunkt an seinen Lebensmittelpunkt haben sollte.

Betrachtet man retrospektiv die bisherigen Stationen Kleckis, zieht sich eine Konstante durch die fast vierzig Jahre: eine durchgehende Heimatlosigkeit. Angefangen im geteilten Polen und dem Ersten Weltkrieg über das Mailänder und Berliner Exil bis hin zur einjährigen Anstellung in der stalinistischen Sowjetunion, als Jude zusätzlich stets einem latenten bis expliziten Antisemitismus ausgesetzt, vermochte Klecki kaum je – zumindest bis 1939 – einen Ort als seine Heimat zu bezeichnen. Er bewegte sich zeitlebens in einem "undefinierten amorphen Gebiet, das man 'Nirgendwo' nennen kann – einem 'Lebensraum', in welchem er seit seiner Kindheit gelernt hatte, sich zu

⁵² *Die Schweizer Illustrierte*, Nr. 36, September 1943 (wie Anm. 39).

⁵³ Klecki-Voutaz, Yvonne und Closuit, Léonard Pierre 2010, S. 10.

bewegen"⁵⁴, wie es Antonio Baldassarre in seinem Aufsatz "Paul Klecki – Dirigent und Komponist im Exil", in dem der Versuch unternommen wird, Kleckis ständige flucht- und exilbedingte Lebenswelt mit seinem kompositorischen und interpretatorischen Schaffen zusammenzuführen, treffend nennt. Vor allem die beiden Jahrzehnte der Berliner-, Mailänder- und der UdSSR-Zeit hatten grossen Einfluss auf Kleckis Wirken:

"Die politische Entwicklung der 1920er und 1930er Jahre in Berlin, Italien und Osteuropa war nicht ohne Folgen für Klecki. Als Dirigent wurde ihm jede Chance genommen, mit einem Orchester eine Tradition zu begründen, die für ein weiteres berufliches Fortkommen damals genau so notwendig war wie noch heute, wie die Beispiele Bruno Walter, Arturo Toscanini oder Wilhelm Furtwängler belegen mögen. Als Komponist verstummt Klecki ob der grausamen und mörderischen Ereignisse seiner Zeit, ob der Ermordung seiner gesamten in Polen verbliebenen Familie in Auschwitz und ob des frühen Todes seiner ersten Frau vollends."⁵⁵

Klecki wurde damit in seinem noch nicht einmal 40jährigen Leben bereits dreimal zur Flucht vor einem diktatorischen Regime gezwungen: 1933 floh er vor Hitler, 1936 vor Mussolini und schliesslich 1938 vor Stalin. An diesem Tiefpunkt angelangt, im Bewusstsein trotz vergangener Erfolge ohne Perspektiven oder gar Erfolgsaussichten dazustehen, erfolgte die Übersiedlung in die Heimat seiner Frau, den sicheren Hafen des Friedens⁵⁶: die Schweiz.⁵⁷

⁵⁴ Baldassarre 2005, S. 30.

⁵⁵ Ebda., S. 28.

⁵⁶ Vgl. Klecki-Voutaz, Yvonne und Closuit, Léonard Pierre 2010, S. 11: "En 1938, je dirige à Bruxelles, en présence de la Reine Elisabeth de Belgique, ce qui sera mon dernier concert en temps de paix. Je rentre en Suisse, havre de Paix en Europe."

⁵⁷ Timothy Jackson erwähnt in seinem Artikel von 2006 (S. 11) eine interessante handschriftliche Notiz eines maschinengeschriebenen Lebenslaufs Kleckis ("wahrscheinlich in der Handschrift seiner Frau"), wonach Klecki zunächst erwogen hätte, nach Schweden zu emigrieren. Aufgrund der Schweizer Nationalität seiner Frau und weil er die Schweiz von diversen Ferien bereits kannte, wollte er letztlich lieber dort bleiben.

2. Die Schweiz: Neuanfang und Zuhause

Obwohl Klecki letztlich als weltweit gefeierter Gastdirigent unterwegs war, blieb sein Anker – gleichzeitig Aufbruch- und Rückzugsort – stets die Schweiz. Seit 1939 in der Westschweiz niedergelassen, dirigierte er während der Kriegsjahre ausschliesslich in der Schweiz und erhielt dort als Immigrant die Möglichkeit, trotz administrativer Unwegsamkeiten ein grosses Orchester zu dirigieren, als ihm Ernest Ansermet im Dezember 1941 sein Orchestre de la Suisse romande (OSR) für ein Abonnementskonzert anvertraute. Der Name Paul Kletzki – Klecki behielt die eingedeutschte Schreibweise auch in der Schweiz bei – brannte sich ein erstes Mal nachhaltig ins Bewusstsein des Publikums und der Kritiker ein.

"Le comité de l'OSR avait demandé à un jeune chef polonais, M. Paul Kletzki, de diriger le sixième concert de l'abonnement – et ce choix s'est révélé excellent. [...] Ce qui frappe d'emblée, chez lui, c'est une connaissance approfondie de ce que nous nommerions volontiers la topographie musicale: une divination de la pensée des maîtres qui se traduit par une faculté saisissante de dégager les grandes lignes de leurs partitions tout en ne négligeant aucun détail de leur relief contrapuntique et instrumental. D'autre part, il possède une autorité et un dynamisme personnel qui fascinent l'orchestre aussi bien que les spectateurs. [...] M. Kletzki saisit et exprime aussi bien l'architecture que le coloris des œuvres qu'il conduit; il en résulte qu'aucune hésitation, aucun tâtonnement ne se manifestent jamais dans son interprétation; tout procède d'une pensée extrêmement claire et d'une appréciation exacte des ressources de l'orchestre."⁵⁸

Bereits hier scheint auf, was später in zahlreichen Rezensionen ebenso zur Sprache kommt: Kleckis Sinn für die grossen Linien, ohne jedoch die kontrapunktischen und instrumentalen Details zu vernachlässigen. Es wird ein Musiker in bestem Sinn beschrieben, der sich in die Partituren vertieft und seine Ideen umzusetzen vermag. Das Orchester weiss er zu beherrschen und hinter sich zu bringen. Kleckis Potential deutet auf eine grosse künftige Karriere hin:

" Il [le concert] nous valut de connaître un jeune musicien polonais, M. Paul Kletzki, qui possède des dons véritablement exceptionnels, en qui ne tardera pas, on en peut être certain, à se classer parmi les meilleurs chefs de notre temps. Car il exerce sur l'orchestre une emprise totale qui lui permet de s'imposer sans effort à ses

⁵⁸ J. M. in *Musique et Théâtre* vom 18. Dezember 1941.

instrumentistes et d'obtenir d'eux le résultat maximum. Montrant une autorité surprenante qui entraîne des réactions immédiates et comme instinctives, M. Paul Kletzki use d'un geste énergique et sobre qui se borne aux indications essentielles, et se réserve pour les passages où l'attention de l'exécutant doit être particulièrement frappée. Par ailleurs, il a l'art de ménager judicieusement ses contrastes, et il règle ses progressions avec une adresse souveraine, de façon à ne pas atteindre le point extrême de l'intensité sonore, avant le moment exact fixé par le compositeur."⁵⁹

Klecki stellte sich dem Genfer Publikum mit einem durch und durch romantischen Programm vor, an dessen Beginn Tschaikowskys *Pathétique* stand, gefolgt von Schumanns Cellokonzert (mit Henri Honegger als Solist) und Strauss' *Till Eulenspiegel*. Gerade die Programmierung der Tschaikowsky-Symphonie – einer der zentralen Komponisten in Kleckis Repertoire, wie sich in den späteren Jahren zeigen wird – bezeichnet J. M. als mutig. Tschaikowsky scheint dem Rezensenten im Allgemeinen und die *Pathétique* im Speziellen nicht zuzusagen, wenn er die Symphonie – dem breiten Geschmack der Zeit entsprechend – offen kritisiert und in ihr unerträgliche Mängel, Vulgarität, Langeweile und eine ausserordentliche Verworrenheit vorherrschend findet. Genau darin liegt aber der angesprochene Mut Kleckis, der es sich mit einem Paradewerk viel einfacher hätte machen können:

"Nous l'observâmes, entre autres, pour la 'Symphonie pathétique' de Tchaïkowsky, que M. Kletzki avait eu le courage d'inscrire à son programme et à laquelle il prêta un magnifique accent. Nous parlons de courage non point par mépris d'une œuvre où se relèvent de multiples beautés, mais parce qu'on y peut dénombrer autant de défauts insupportables, de la lourdeur, de la vulgarité, de l'ennui, et surtout parce qu'elle est extraordinairement touffue. Mais puisqu'il voulait nous donner un échantillon de son talent, M. Kletzki a bien fait d'aborder un ouvrage comme celui-là plutôt que la 'Symphonie en ut mineur', de Beethoven, ou tel autre cheval de bataille pour Kapellmeister. Imposer la Pathétique à un public moderne, c'est une pierre de touche."⁶⁰

Auch Aloys Mooser hat andere Präferenzen als die Kompositionen Tschaikowskys und erwähnt diese wie sein Berufskollege offen, indem er sich letztlich ein, am Talent Kleckis gemessen, würdigeres Programm wünscht. Er kommt aber nicht umhin, diese spezielle

⁵⁹ Al[oys] Mooser in *La Suisse* vom 18. Dezember 1941.

⁶⁰ J. M. (wie Anm. 58).

Aufführung in den höchsten Tönen zu loben und gar mit der Interpretation des grossen Arthur Nikisch zu vergleichen, dem ausgewiesenen Tschaikowsky-Kenner und -Liebhaber:

"Je puis l'affirmer: depuis l'époque déjà lointaine où j'écoutais cette œuvre dirigée par Arthur Nikisch dont elle était le cheval de bataille, il ne m'était pas arrivé d'entendre la Symphonie pathétique de Tchaïkovsky, menée dans un mouvement si saisissant et si irrésistible, d'y trouver pareille flamme et rythme aussi éloquent, de subir l'explicable envoiement de cette musique qui, pourtant, est à l'encontre de mon sentiment. [...] En un mot comme en cent, nous eûmes hier la surprise de nous trouver en face d'un chef d'orchestre de grande classe, que l'on souhaite de revoir bientôt au pupitre, et que l'on serait curieux d'entendre dans des œuvres plus dignes de son magnifique talent."⁶¹

Mit diesem Konzert wurde es Klecki also ermöglicht, zumindest in der französischsprachigen Schweiz zum Gespräch zu werden und einen ersten Schritt ins Bewusstsein der musikinteressierten Kreise zu machen. Der Grundstein für die weitere Karriere wurde damit gelegt, notabene in einer schwierigen Zeit des Dirigenten, in der er in einem fremden Land, während rundherum der Zweite Weltkrieg wütete, kaum Perspektiven gesehen haben dürfte. Es muss als grosser persönlicher Erfolg angesehen werden, dass er bereits bei seinem ersten Auftritt ausgezeichnete Kritiken erhielt und die Hoffnung der Presse – und gewiss auch des Publikums – auf weitere Interpretationen mit Werken aus anderen Epochen schüren konnte: "Très remarquable séance, en résumé, et qui nous donne le désir de voir bientôt M. Kletzki diriger des partitions anciennes et contemporaines. Il serait intéressant de constater s'il a la souplesse nécessaire pour y plier sa technique éclatante."⁶²

Trotz dieses ansehnlichen ersten Erfolgs sollte Klecki erst exakt zwei Jahre später wieder das OSR dirigieren, wiederum im sechsten Abonnementskonzert. In der Zeit bis zum Spätsommer 1943 gibt es keine Hinweise auf weitere Engagements, weder in der Schweiz noch im Ausland.⁶³ Dieser Zeitpunkt, genauer der 28. August 1943, wird jedoch

⁶¹ Al[oys] Mooser (wie Anm. 59).

⁶² J. M. (wie Anm. 58).

⁶³ Zu den verunmöglichten Engagements ausländischer Interpreten in der Schweiz, insbesondere durch den Schweizerischen Tonkünstlerverein (STV), vgl. Gartmann 2005. Einer der vehementesten Befürworter für die Förderung einheimischer Künstler aus dem Kreis des STV war kein geringerer als Paul Sacher.

zum wohl einschneidendsten Moment in Kleckis künstlerischem Leben. Mit seinem ersten Konzert an den noch jungen Internationalen Musikfestwochen in Luzern wird er auf einen Schlag in den Rang eines weltweit anerkannten Dirigenten katapultiert und eine erfolgreiche Dirigentenkarriere nimmt ihren Lauf.

Es begab sich in diesem Jahr, dass auf Initiative des Zürcher Fagottisten Rudolf Leuzinger zum ersten Mal das Schweizerische Festspielorchester in Erscheinung trat; bestehend aus in der Schweiz engagierten Orchestermusikerinnen und -musikern.⁶⁴ Dies wurde offensichtlich insbesondere aus politischen Gründen notwendig, weil bis dato stets das Mailänder Scala-Orchester – aus dem faschistischen Italien! – in Luzern gastierte und damit Engagements von einheimischen Musikern verunmöglichte, die in der Regel gerade in den Sommermonaten keine Einsätze in ihren jeweiligen Orchestern zu bestreiten hatten. Leuzinger bemühte sich mit aller Kraft gegen "diese «missliche» Kulturinvasion aus dem Süden"⁶⁵ und gelangte unter Rückendeckung des Musikerverbands gemeinsam mit seinem Verbündeten Dr. Max Wey, Luzerner Stadtpräsident und Nationalratspräsident, an Bundesrat Philipp Etter, seines Zeichens Vorsteher des Departementes des Innern und somit auch kultureller Angelegenheiten. Es kam damit in relativ kurzer Zeit zur Gründung des Festspielorchesters, welches Leuzinger – inzwischen mit der künstlerischen Organisation der Musikfestwochen von 1943 betraut – aus den besten Schweizer Musikerinnen und Musikern zusammenstellte. Schliesslich fand am 22. August 1943 die erste Probe zum vier Tage später stattfindenden Eröffnungskonzert unter der Leitung von Robert F. Denzler statt. Mit Rudolf Baumgartner war auch ein Violinist Mitglied des Orchesters, der in späteren Jahren über einen längeren Zeitraum hinweg künstlerischer Direktor der Festwochen werden sollte. Bereits zwei weitere Tage später kam es also zum denkwürdigen Debut des noch weitestgehend unbekannten Paul Klecki in Luzern. Dass es zu dieser Zeit in einem Klima, welches einheimisches Schaffen schützen wollte (was in einigen Kreisen mit Sicherheit auch antisemitischen und rassistischen Tendenzen geschuldet war) überhaupt so weit kam, grenzt an ein Wunder. Dies verdeutlicht abermals die Haltung

⁶⁴ Einen historischen Überblick über das Festspielorchester bietet die Publikation "Schweizerisches Festspielorchester Luzern, 1943-1993 – Geschichte, Umfeld, Urteile, Dokumentation", herausgegeben vom Schweizerischen Musikerverband (SMV).

⁶⁵ Singer 2014, S. 111.

des Schweizerischen Tonkünstlervereins, der bis zu höchster nationaler Stelle die Engagements ausländischer Dirigenten zu verhindern versuchte:

"Am 15.4.1943 vermerkt das STV-Vorstandsprotokoll dazu: Als ausländische Dirigenten seien ein deutscher und ein italienischer Dirigent, ferner Klecki in Aussicht genommen. Herr Sacher habe Herrn Melliger (zuständiger Referent des Eidgenössischen Departements des Innern) darauf aufmerksam gemacht, dass es wohl nicht eben klug wäre, neben zwei Dirigenten der Achse noch einen deutschen Emigranten anzufragen. Als die schweizerische Fremdenpolizei allerdings verbietet, Klecki Partituren für Aufführungen zur Verfügung zu stellen, protestiert der STV immerhin, »wünscht aber, auf Anregung von Herrn Sacher, sich eines Werturteils über Herrn Kletzki zu enthalten, da er sich nicht zum Anwalt des Herrn Kletzki machen will, sondern zum Anwalt des geistigen Prinzips.« Bei einem Auftritt Kleckis mit dem Radioorchester im Juni 1944 beschwert sich dann der Berufsdirigentenverband bei der Fremdenpolizei."⁶⁶

Offensichtlich blieben die Interventionen des STV ergebnislos, da das Konzert wie geplant stattfand. Dennoch sah sich die religiös-sozialistische Wochenzeitung "Der Aufbau" in ihrem Rückblick auf die Luzerner Festwochen dazu veranlasst, am Beispiel Kleckis die Missstände bei der Behandlung ausländischer Mitbürger, insbesondere von Künstlern, offen zur Sprache zu bringen und darüber hinaus aufs Schärfste anzuprangern:

"[...] und es wird, auch wenn man selber nicht in Luzern gewesen ist, künftig zur Bildung des Schweizlers gehören, wenigstens den Namen Kletzki zu wissen. [...] Leider aber ist der Fall Kletzki typisch für die Haltung der Schweiz in dieser Zeit. Das grösste Genie könnte bei uns auftauchen und könnte, sofern er als Emigrant auftauchte, nichts zu lachen haben. Es müsste von kniefälliger Dankbarkeit erfüllt sein, wenn man es hier duldet, wenn man ihm die Aufenthaltsbewilligung j eweilens verlängert, und wenn man ihm, falls er mittellos wäre, einigermassen für Obdach, Kleidung und Nahrung sorgen würde."⁶⁷

Dass man Klecki bis dahin nicht nur in Luzern, sondern in der gesamten Deutschschweiz kaum kannte, bestätigen u. a. die nach Abschluss der Festwochen festgehaltenen "Betrachtungen, Erfahrungen und Vorschläge" (als Typoskript im Archiv des Festspielorchesters aufbewahrt) von Rudolf Leuzinger:

⁶⁶ Gartmann 2003, S. 55-56.

⁶⁷ E. B. in *Der Aufbau* vom 24. September 1943.

"Selbstverständlich kann hier nicht die Rede davon sein, die einzelnen Dirigenten und Programme kritisch zu beleuchten; das wurde in genügendem Mass von mehr oder weniger berufener Seite getan. Doch sei mir an dieser Stelle der Hinweis gestattet, dass uns gerade diejenigen beiden Dirigenten, die in der Schweiz so gut wie unbekannt waren, durch den Verband aber zielsicher vorgeschlagen wurden – Paul Kletzki und Carl Schuricht –, den diesjährigen Festwochen zu den schönsten Erfolgen verhalfen."⁶⁸

Den hier angesprochenen Erfolg, insbesondere in Zusammenhang mit Kleckis Konzert, bestätigen die zahlreichen positiven Rezensionen, die noch betont auf die Dirigentenpersönlichkeit fokussieren und erst in zweiter Linie die Interpretationen ansprechen. Auch das ist ein Indiz dafür, dass man Klecki bis dahin noch kaum wahrgenommen hatte. Beispielhaft dafür sollen hier die mit ausladendem Pathos geschmückten Zeilen des Rezensenten des Luzerner Tagblatts stehen:

"Kletzki, ein Name, der von gestern auf heute in aller Munde ist, das erregende Phänomen einer neu in Erscheinung getretenen Künstler-Persönlichkeit! Verzauberung. Eigentümlich und ungewohnt ist seine Art des Dirigierens. Kurz, knapp holt er aus, da und dort erteilt die Linke, welche bedeutungsvoll mitspricht, einen Hieb, dann wieder hebt er mit energischem Wink der Rechten ein Motiv hervor, tritt mit entschlossenem Schritt dem Orchester entgegen, um sich ebenso plötzlich wieder zurückzuziehen. Mehr noch beherrscht er den grossen Apparat durch lebhaftestes Mienenspiel. Die Augen geben Einsätze, die Brauen heben und senken sich vielsagend, Melodien werden mit den Lippen geformt, das ruckweise hochgeworfene Kinn heischt Achtung. Der Takt wird meist nur diskret, jedoch sehr exakt markiert, die schmalen Schultern bleiben ruhig, nur zuweilen neigt sich der Oberkörper einer aufsteigenden Melodiekurve entgegen. Eine frei aus dem Gedächtnis schöpfende, überlegene Virtuosität des Dirigierens ist am Werk!

Ein Klangbild von schillernder Farbigkeit, von bezauberndem Nuancenreichtum, von geistiger Durchsichtigkeit und Klarheit der Stimmführung und thematischen Entwicklung. Kletzki verhaltene, nie überbordende Kraft gestattet dem Orchester nur selten ein undifferenziertes Fortissimo. Dann aber tritt er selbst völlig zurück, das Orchester für Augenblicke sich selbst überlassend, jedoch voll innerer Spannung schon darauf lauernd, dass er dem Sturm Einhalt gebiete und die Führung wieder übernehme. So steht er wie ein Feldherr, überlegen disponierend, wie ein Kapitän, straffe Ordre erteilend, mitten im Sturm. Etwas Fremdes, Faszinierendes geht von

⁶⁸ Zitiert nach Singer 2014, S. 114.

ihm aus und überträgt sich auf das Orchester, das seinem suggestiven Willen unbedingt gehorcht und auf das Publikum, das ihm zujubelt."⁶⁹

Das slawisch-russische Programm mit Tschaikowskys 5. Symphonie zum Auftakt, dem Violinkonzert von Dvořák (Solist: Carl Flesch) und Skrjabins *Poème de l'extase* zum Abschluss, erscheint beispielhaft für den Beginn von Kleckis Dirigentenkarriere. In der Folge wird er insbesondere in den 1940er Jahren noch öfter ähnliche Programme interpretieren.⁷⁰ In Zusammenhang mit den Luzerner Festspielen haftet dem Dirigenten damit ein Hauch Exotik an, was sich in diesem Kontext nur als Vorteil erweisen sollte und Klecki ein klares Profil verleiht, das sich von anderen abhebt. Wie die oben erwähnten Schwierigkeiten mit der Fremdenpolizei jedoch belegen, liegt die Kehrseite dieser Medaille im teils tragischen Migrationshintergrund Kleckis, der ihn in die Schweiz geführt hatte. Im vielfachen Lob zur Interpretation dieser "slawischen" Musik spricht man ihm ex negativo auch ein Bewusstsein bzw. eine Könnerschaft im Umgang mit der zentraleuropäischen Symphonik ab und reduziert ihn auf seine Herkunft. Beispielhaft erscheint hier die Beurteilung aus der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 31. August 1943, die ihm eben diesen Mangel implizit unterstellt:

"Das zweite Symphoniekonzert im Rahmen dieser sommerlichen Luzerner Veranstaltung bewies, dass wir in Paul Kletzki gegenwärtig einen Dirigenten von aussergewöhnlichem Format in der Schweiz besitzen, der, selbst ein Slawe (er ist im Jahre 1900 in Lodz geboren), wie geeignet sein dürfte, slawische Musik, sei sie russischer, tschechischer oder polnischer Provenienz, erstehen zu lassen."⁷¹

Letztlich bleibt jedoch Kleckis überragende interpretatorische Leistung in Erinnerung und die Erkenntnis, dass er ein Versprechen für die Zukunft ist, das er entsprechend einzulösen weiss – auch mit nicht-slawischer Musik.

Dank dieses vielversprechenden Erfolgs nahmen Kleckis Engagements zu, vorerst allerdings ausschliesslich in der Schweiz. Im Anschluss an die Luzerner Musikfestwochen von 1943 folgte eine Art "Tour de Suisse". Klecki – bis dato der Schweizer Öffentlichkeit lediglich aus den Gazetten bekannt – präsentierte sich dem breiten Publikum in verschiedenen Städten mit unterschiedlichen Orchestern. Es

⁶⁹ B. St. im *Luzerner Tagblatt* vom 30. August 1943.

⁷⁰ Vgl. hierzu v. a. das Kapitel über die Programmgestaltung bei Klecki.

⁷¹ *Neue Zürcher Zeitung* (NZZ) vom 31. August 1943.

folgten Konzerte⁷² in Zürich (Radiokonzert mit dem Berner Stadtorchester), Kreuzlingen (Stadtorchester Winterthur), Basel (Allgemeine Musikgesellschaft Basel), Genf/Lausanne (OSR Abonnementskonzert), erneut zweimal in Zürich (Tonhalle Orchester, einmal durch die Allgemeine Musikgesellschaft Zürich organisiert) sowie Winterthur (Polnischer Abend mit dem Stadtorchester Winterthur⁷³). Die zahlreichen Rezensionen zu diesen Aufführungen zeigen analog zu Luzern, dass Klecki in erster Linie als Dirigentenpersönlichkeit wahrgenommen wird, die sowohl die Orchestermmitglieder als auch die Zuhörerschaft sogleich in Bann zu ziehen vermag. Im Vordergrund stehen allgemeine Attribute wie "Seine Haltung ist straff, seine Geste ruhig und sparsam, aber auch klar und energisch"⁷⁴. Es scheint, als ob man hierzulande lange auf ein neues solches Talent gewartet hätte. Nur vereinzelt werden die gehörten Interpretationen besprochen, wie etwa in der linksliberalen Schweizer Nationalzeitung, die sich ganz und gar nicht für Kleckis Auffassung von Beethovens c-Moll-Symphonie zu erwärmen vermochte:

"[...], hier gestaltete er Beethovens Schicksalssymphonie, und man konnte seiner Auffassung in vieler Hinsicht nicht folgen. Er romantisierte dieses klassische Werk in einer Weise, als ob es sich um Chopin handeln würde. Der zweite Satz zumal bekam Akzente und Lichter, Dehnungen und Betonungen, die nur aus einem Mangel an Affinität zu dieser Musik erklärlich sind."⁷⁵

Dieser Rezension kommt insofern Seltenheitswert zu, als insbesondere in Bezug auf Kleckis Beethoven-Interpretationen kaum je negative Kritiken zu lesen sind. Nirgends sonst in den zahlreich vorhandenen Konzertbesprechungen wird Klecki derart vernichtend jegliche Affinität zum Meister der Klassik abgesprochen. Immerhin aber attestiert auch dieser Kritiker dem Dirigenten eine tadellose Interpretation der übrigen gebotenen Werke und lobt insbesondere Robert Oboussiers *Trauermusik*, die in den übrigen Rezensionen – gemessen daran, dass es sich um eine Uraufführung handelte – kaum Beachtung findet.

Die internationalen musikalischen Festwochen von Luzern sollten auch in den folgenden drei Jahren eine Konstante in Kleckis Wirken bleiben. In jedem Jahr dirigiert

⁷² Siehe die ausführliche Konzertliste in Anhang 1.

⁷³ Vgl. zu diesem Konzert und die zu jener Zeit in typischer Manier auf Kleckis Herkunft zielende Werkauswahl die Ausführungen im Kapitel "Programmgestaltung".

⁷⁴ m. in den *Basler Nachrichten* vom 15. Dezember 1943.

⁷⁵ O. M. in der *National Zeitung, Abendausgabe* vom 16. Dezember 1943.

er mindestens ein Symphoniekonzert des Festspielorchesters, so auch 1944. Aufgrund der Kriegswirren kamen auch in diesem Jahr vorwiegend Schweizer Interpreten zum Zug, wobei es jedoch eine gewichtige Ausnahme gab, die bereits im Vorfeld aufgrund der politischen Dimensionen Anlass zu grossen Diskussionen gab. Dem Festspielkomitee gelang es nämlich, niemand Geringeren als Wilhelm Furtwängler zu verpflichten, der sich herausnahm, das erste und das letzte Konzert zu leiten. Die Organisatoren kamen dieser Forderung, nachdem die künstlerischen Argumente gegenüber den politischen gesiegt hatten, entgegen, verlangten aber, dass Furtwängler zwischen Mai und September desselben Jahres an keinem anderen Ort in der Schweiz auftreten dürfe.⁷⁶

"Als Gegengewichte verpflichteten sie [die Organisatoren] den Franzosen Paul Paray (der dann aber absagen musste und durch Ansermet ersetzt wurde) sowie nach seinem erfolgreichen Debut wiederum Paul Klecki mit Carl Flesch als Solisten. Klecki, der «Fremde» im Lande, führte auch diesmal wieder als Einziger ein zeitgenössisches Werk eines Schweizers auf – Walther Geisers *Fantasie I*."⁷⁷

Des Weiteren konnten Volkmar Andreae für ein Bruckner-Konzert (9. Symphonie und Te Deum) sowie der Kammerchor Zürich unter Johannes Fuchs für ein Renaissance-Programm gewonnen werden. Damit war Klecki neben Furtwängler der einzige Nicht-Schweizer Orchesterleiter. Interessant erscheint jedoch die Tatsache, dass er sich, nachdem er im Vorjahr Skrjabin dirigierte, in diesem Jahr wiederum für die Aufführung eines zeitgenössischen Werkes entschied. Dies sollte er auch im folgenden Jahr wiederholen, indem er Willy Burkhardts Symphonie op. 73 auf das Programm setzte und damit das bereits grosse Aufmerksamkeit erlangte Festival dazu benutzte, erneut einen Schweizer Komponisten einem breiten Publikum nahezubringen. Klecki zeigte sich damit seiner Wahl- bzw. Schicksalsheimat verbundener als mancher einheimische Dirigent. 1945 fiel ihm gar die Ehre zu, das Eröffnungskonzert zu leiten und neben Burkhardts Symphonie Liszts erstes Klavierkonzert (Dinu Lipatti als Solist) sowie Tschaikowskys sechste Symphonie aufzuführen.

Während der Kriegsjahre festigte Klecki damit seine Stellung als gefragter Gastdirigent innerhalb der Schweizer Grenzen. Auftritte im Ausland kommen zu dieser Zeit offensichtlich nicht infrage. So gastiert er regelmässig mit den grossen inländischen

⁷⁶ Vgl. Singer 2014, S. 118ff.

⁷⁷ Ebda., S. 118.

Orchestern und übernimmt die Leitung von Abonnementskonzerten des Tonhalle Orchesters Zürich, des OSR, des Stadtorchesters Winterthur sowie des Stadtorchesters Bern. Inzwischen ist Klecki eine feste Grösse in der Schweizer Musikerlandschaft und geniesst bereits zu diesem Zeitpunkt einen hervorragenden Ruf für seine Interpretationen.

Das Kriegsende ermöglicht ihm kurz nach seinem Luzerner Auftritt 1945 schliesslich ein erstes Engagement im angrenzenden Ausland, wo man den kometenhaften Aufstieg Kleckis in der Schweiz mitverfolgt hatte. Am 4. September debütiert er mit dem Mozarteum Orchester in Salzburg. Es folgen Aufführungen in Stockholm, Brüssel, Kopenhagen, Mailand (anlässlich der Wiedereröffnungsfeierlichkeiten der Scala) und immer wieder in Paris, wo er mit verschiedenen Orchestern und unterschiedlichen Programmen gastiert. Gleichzeitig bleibt er den Schweizer Orchestern treu und übernimmt auch in der Saison 1945/1946 die Leitung einzelner Abonnementskonzerte, so in St. Gallen, Bern und Lausanne (Orchestre de chambre de Lausanne) sowie ein Benefiz-Konzert für die Tonhalle Gesellschaft Zürich.

Im August 1946 kehrt Klecki wiederum zurück nach Luzern und interpretiert zweimal Mozarts Requiem mit dem Festwochenchor und dem Festspielorchester. Das Solistenquartett bestand mit Maria Stader, Elsa Cavelti, Ernst Häfliger und Heinz Rehfuss aus gebürtigen bzw. stark in der Schweiz verwurzelten Sängerinnen und Sängern. Die Rezensenten liessen es sich auch in diesem Jahr nicht nehmen, Kleckis Interpretation in den höchsten Tönen zu loben und die Aufführung gar als eine "der erhebensten musikalischen Offenbarungen unserer diesjährigen Festwochen"⁷⁸ zu bezeichnen. Für noch grösseres Aufsehen sorgte in diesem Jahr jedoch das im Anschluss an die Festwochen gegebene Wohltätigkeitskonzert⁷⁹, das, obschon nicht

⁷⁸ O. M. in *Luzerner Neueste Nachrichten (LNN)* vom 24. August 1946. Der Schlusssatz dieser Kritik scheint ein grosses Bedauern seitens des Rezensenten zum Vorschein zu bringen, wenn er schreibt: "Hätte nicht die Würde des Ortes Applauskundgebungen untersagt, so wären Dirigent und Chor, Solisten und Orchester sicher stürmisch gefeiert worden."

⁷⁹ Der Erlös dieses Konzerts ging an zwei gemeinnützige Organisationen: "Daß es [das Konzert] dazu benützt wurde, den Reinertrag je zur Hälfte dem Hilfswerk für polnische Kinder und der Fürsorgekasse des Schweizerischen Musikerverbandes zufließen zu lassen, ehrt sowohl Meister Kletzki wie die ausübenden Künstler, die alle unentgeltlich spielten." O. Sch. im *Vaterland Luzern* vom 10. September 1946.

mehr innerhalb des offiziellen Festivalprogramms durchgeführt, dennoch dazu gezählt werden muss, zumal es ebenfalls vom Festspielorchester bestritten wurde.

"Da im Anschluß an die Internationalen Musikalischen Festwochen von einer bekannten Grammophon-Weltfirma zum ersten Male Plattenaufnahmen mit dem Schweizerischen Festspielorchester gemacht wurden, blieben die Musiker noch einige Tage über das offizielle Festwochenende in Luzern versammelt, – ein Umstand, dem man am 7. September ein weiteres, letztes *Sinfoniekonzert* verdankte, das trotz seiner Sonderstellung zu den Festkonzerten gerechnet werden darf, da es sich diesen in jeder Hinsicht nicht nur ebenbürtig, sondern in der künstlerischen Geschlossenheit und der in ihm manifestierten Spielkultur sogar überlegen erwies. Es war *Paul Kletzki*, der an diesem zu wohltätigen Zwecken veranstalteten Orchesterabend das Festspielorchester zu einer neuen Glanzleistung führte und damit zugleich von seiner überragenden Dirigentenpersönlichkeit den bisher wohl stärksten und überzeugendsten Begriff vermittelte."⁸⁰

Zwar wird das Konzert durchwegs positiv besprochen, jedoch liegt die eigentliche Sensation in der angesprochenen Plattenaufnahme, die zahlreichen Zeitungen und Zeitschriften mehr als eine kurze Meldung wert war. Die Einspielung wurde durch den bereits damals legendären Walter Legge⁸¹ für das Label *His Master's Voice* initiiert und zu der ersten Aufnahme eines Schweizer Orchesters, die auch im Ausland auf den Markt gebracht werden sollte. Denn bisher war es offenbar so, dass in der Schweiz erstellte Schallplatten lediglich im Land selbst erhältlich waren. Den einheimischen *Luzerner Neuesten Nachrichten* (LNN) war dieses Ereignis eine ausführliche Berichterstattung wert, in der von der Vorgeschichte über das Aufnahmeprozedere mit all seinen Schwierigkeiten bis hin zur Beschreibung der verwendeten Apparaturen ausgeführt wird. Interessanterweise wird in diesem Artikel geschildert, dass sich nicht etwa die Verantwortlichen des Festivals um diese Ehre bemühten, sondern Legge selbst ein Schweizer Orchester für eine Einspielung gewinnen wollte:

"Es war im März dieses Jahres, als ein Kursflugzeug von London einen gewissen Mister Walter Legge, Chef des International Artists Department der Columbia Graphophone Company, nach Zürich brachte, der eines schönen Tages unvermutet

⁸⁰ [Willi Sch]uh in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 10. September 1946.

⁸¹ Nach dieser ersten Zusammenarbeit zwischen Legge und Klecki sollten noch zahlreiche weitere folgen. Fast zur gleichen Zeit gründete Legge das Philharmonia Orchestra in London, mit dem Klecki in den folgenden Jahren zahlreiche Konzerte gab und Einspielungen vornahm.

bei Herrn Paul Jecklin, dem schweizerischen Generalvertreter der Columbia-Gesellschaft, erschien und ihm eröffnete, seine Firma trage sich mit dem Gedanken, endlich einmal ein schweizerisches Orchester auf Platten spielen zu lassen, die in allen Ländern zu vertreiben wären. Man besprach die ganze Frage mit Herrn Schultheß, dem künstlerischen Mitarbeiter der Internationalen Musikalischen Festwochen Luzern, sowie mit Herrn R. Leuzinger, dem Präsidenten des Schweizerischen Musikerverbandes, und einigte sich bald auf das "Schweizerische National-Orchester", das im Sommer wieder in Luzern auftreten werde, auf den Dirigenten, der es leiten sollte – Paul Kletzki – und auf die zu spielenden Werke – Brahms: vierte Symphonie, Beethoven: Leonore-Ouvertüre Nr. 3. Alright, Mister Legge – auf Wiedersehen im September in Luzern!"⁸²

Dieser enthusiastische Ton zieht sich auch durch sämtliche weiteren Besprechungen über die Aufnahmesitzung⁸³ hindurch und weist auf die grosse Bedeutung dieses Ereignisses hin, das es innerhalb der Schweizer Musikszene einnahm. Offenbar wird ausserdem, dass sich Klecki nicht aktiv um die Orchesterleitung bemühen musste, sondern für diese ehrenvolle Aufgabe ausgewählt wurde, nachdem er offensichtlich in den vergangenen Jahren als Chef des Festspielorchesters zu überzeugen wusste. Damit festigt er weiterhin seinen Rang als "überragende Dirigentenpersönlichkeit"⁸⁴ von internationalem Format.

Es begab sich in diesem Jahr zufällig, dass das Luzerner Publikum nicht nur in den Genuss dieser zusätzlichen Aufführung nach den eigentlichen Festspielen kam, sondern bereits vor den offiziellen Festwochen unverhofft Zeuge zweier Konzerte des Scala-Orchesters unter Toscanini wurde:

"Am Samstag, 29. Juni 1946, unterrichtete Scala-Kommissär Ghiringhelli Schulthess, Toscanini wäre bereit, in der Schweiz zwei Konzerte zu dirigieren, eines in Luzern und eines in Zürich oder in der Westschweiz. Die Luzerner handelten sehr rasch und entschlossen: Die Verantwortlichen kamen bereits am Sonntagmorgen zusammen und bekundeten ohne Wenn und Aber ihren Willen, beide Konzerte «mit allen Mitteln» [Prot. 30.6.1946] durchzuführen, auch wenn für Werbung und Verkauf

⁸² G. in den *Luzerner Neuesten Nachrichten* vom 7. September 1946.

⁸³ Weitere Artikel zu den Aufnahmesessionen und Rezensionen zum Benefiz-Konzert finden sich im Nachlass unter der Signatur K 5.9.

⁸⁴ Vgl. Willi Schuh (wie Anm. 80).

nur wenige Tage Zeit blieb. Noch während der Sitzung kabelte man nach Mailand und erhielt den Zuschlag für Konzerte am 5. und 7. Juli."⁸⁵

Toscaninis Erscheinen in Luzern ist dem Umstand geschuldet, dass er die geplanten Benefizkonzerte in Paris und London zugunsten des Wiederaufbaus der Scala aufgrund politischer Umstände kurzerhand absagte und dank des beschriebenen geistesgegenwärtigen Handelns Luzerner Organisatoren an den Vierwaldstättersee verlegte:

"Ende Juni erfuhr er [Toscanini] in den Nachrichten vom Entscheid der Viermächtekonferenz, ein kleines Stück italienisches Territorium im Piemont sei an Frankreich abgetreten worden. Toscanini entschied sich kurzerhand, die Reise abzusagen, und liess sich davon nicht abbringen, obwohl der Zug schon zur Abreise bereitstand."⁸⁶

In Bezug auf Klecki ist der Umstand interessant, dass Toscanini anlässlich des zweiten dieser Konzerte (am 7. Juli), welches sein letztes überhaupt in Luzern sein sollte, ebenfalls Brahms' Vierte programmierte. Damit fungierte dieses Werk quasi als künstlerische Klammer, die sich um die Musikalischen Festwochen von 1946 schloss. Dies blieb auch den Rezensenten der Aufführung durch Klecki nicht verborgen, was zu einem Vergleich der beiden Interpretationen geradezu einlud:

"Um das Maß – in gutem Sinne – vollzumachen, mußte zu dem unerwarteten Vorspiel der diesjährigen Festwochen auch noch ein Nachspiel kommen. Dabei entstand ganz unbeabsichtigt eine musikalische Repriseswirkung, indem sich nämlich im Epilog einiges von dem wiederholte was schon der Prolog gebracht hatte; wir hörten nochmals die gleiche Brahms'symphonie Nr. 4 und außerdem wieder eine von Beethovens Leonoren-Ouvertüren. Das verlockt geradezu zu Vergleichen zwischen den beiden Orchestern und ihren Dirigenten. Das Festspielorchester spielte aber an diesem Abend nicht mehr in der früheren Stärke, und sein Gesamtbestand entsprach wohl ungefähr dem, was die Mailänder allein an Streichern aufzubieten hatten. [...] Differenzen ergaben sich natürlich auch durch das verschiedene Naturell der beiden Dirigenten. Das Musizieren Kletzki wirkt etwas breiter als das Toscaninis, in seiner Art jedoch ebenso überzeugend. Auch bei ihm spürt man außer der melodischen Intensität und der rhythmischen Präzision noch jene Freude am Aufbauen und Entwickeln, die das Merkmal jedes

⁸⁵ Vgl. Singer 2014, S. 129.

⁸⁶ Ebda. S. 130.

bedeutenden Gestalters ist. Und auch hier wird es zum sublimen Genuß, zu verfolgen, wie ein neues Thema, der Eintritt der Reprise oder die Coda vorbereitet wird."⁸⁷

Leider war der Rezensent hier nicht gewillt, seine selbst formulierte Einladung zum Vergleich wahrzunehmen und eine vertiefte Analyse durchzuführen. Offensichtlich lässt sich ein Vergleich aus klanglicher Perspektive wegen der unterschiedlichen Orchestergrösse nur schwer durchführen. Dennoch bleibt der Kritiker stark an der Oberfläche und streicht lediglich die allgemeine Könnerschaft beider Interpreten heraus. Immerhin spricht er die unterschiedliche Herangehensweise in Bezug auf das Tempo an. Dieser und weitere Interpretationsaspekte der beiden Dirigenten werden gerade am Beispiel der e-Moll-Symphonie in dieser Arbeit im analytischen Teil noch eine wesentliche Rolle spielen.

Aufgrund der äusserst erfolgreichen Engagements in Luzern wäre die logische Folge gewesen, dass Klecki auch in den folgenden Jahren einen zentralen Part in der Planung der Festwochen am Vierwaldstättersee einnehmen sollte. Er entschied sich jedoch bereits 1947, die Teilnahme am Musiksommer Interlaken, der zu derselben Zeit stattfand, einer Verpflichtung in Luzern vorzuziehen. In Interlaken erhielt Klecki immerhin die Gelegenheit, sein Debut mit dem Concertgebouworkest aus Amsterdam zu absolvieren, das unter Willem Mengelberg (Chefdirigent bis 1945) zu Weltruhm gelangt war. Das Konzert vom 5. August verunmöglichte offenbar eine parallele Teilnahme an den Luzerner Festwochen, was vermutlich nicht nur an der Terminkollision gelegen haben dürfte. Das Festival in Luzern dauerte mehrere Wochen und hätte mit Sicherheit Gelegenheit geboten, einen alternativen Termin für Klecki zu finden. Denkbar sind zwei Gründe für dessen Abwesenheit in Luzern. Der erste heisst Wilhelm Furtwängler. Klecki, der praktisch seine ganze Familie im Krieg verloren hatte, hegte zumindest noch zu jener Zeit starke Ressentiments gegenüber seinem einstigen Förderer und verzieh ihm den Verbleib in Deutschland während der Regentschaft der Nationalsozialisten nicht. Furtwängler nahm jedoch aufgrund verschiedener weiterer Absagen eine tragende Rolle an den Festspielen von 1947 ein:

"Toscaninis Sohn Walter sagte jedoch schon früh im Namen seines Vaters ab. Also ruhten die Hoffnungen auf Furtwängler und auf dessen möglichst schneller Entnazifizierung, denn er war der «einzige erstklassige» Dirigent (Leuzinger), der

⁸⁷ R. R. im *Luzerner Tagblatt* vom 9. September 1946.

noch in Frage kam. Einige Herren hielten ein Wiederengagement für zu früh und stellten es aufgrund diverser Kampagnen gegen den Dirigenten infrage, etwa der Hetze von H. K. in der Freien Innerschweiz am 24. Dezember 1946. [...] Da Strawinsky und Eugene Ormandy ihre erst erteilten Zusagen zurücknahmen und Klecki wegen eines Auftritts in Interlaken für Luzern ausschied, standen die Veranstaltungen 1947 ganz im Zeichen Furtwänglers."⁸⁸

Diese Zeilen Erich Singers zeigen den Konflikt auf, in dem die Organisatoren der Luzerner Festspiele in Bezug auf Furtwängler standen. Glücklicherweise erfolgte der Freispruch noch früh genug, damit der Dirigent seine drei Auftritte mit dem Festspielorchester wie geplant durchführen konnte. Kleckis Absage an Luzern, die in den zitierten Zeilen ohne weitere Begründung seinem Auftritt in Interlaken zugeschrieben wird – und wie oben erwähnt, kaum nur auf terminliche Schwierigkeiten zu reduzieren ist –, könnte jedoch tiefer liegende, politische Ursachen haben. Es war nicht unüblich, mit angesehenen Künstlern eine Art Exklusivverträge abzuschliessen, die zeitnahe weitere Auftritte an nahe gelegenen Orten verhindern sollten.⁸⁹ Es wäre also durchaus denkbar, dass sich Klecki aus vertraglichen Gründen tatsächlich für einen der beiden Orte entscheiden musste und nicht gewillt war, sich dem Druck aus Luzern zu beugen, weshalb er letztlich das Engagement mit dem Concertgebouw Orchester in Interlaken annahm.

Dieser äussere, aber auch innere Konflikt führte dazu, dass Klecki bis zu seinem Tod 1973 lediglich noch dreimal in Luzern konzertierte: 1949, 1966⁹⁰ und 1971⁹¹. Denn

⁸⁸ Singer 2014, S. 134.

⁸⁹ Gemäss Erich Singer existierte ein entsprechender Vertrag zwischen den Luzerner Festwochen und Furtwängler, wonach dieser 1944 zwischen Mai und September keine weiteren Konzerte in der Schweiz geben durfte. Vgl. Singer 2014, S. 118.

⁹⁰ 1966 fiel Klecki die Ehre zu, das Eröffnungskonzert zu leiten. Es beinhaltete Beethovens 8. Symphonie, Mozarts c-Moll-Klavierkonzert (Clifford Curzon) und Lutoslawskis Konzert für Orchester. Als Randnotiz mag der Umstand von Interesse sein, dass in diesem Jahr Claudio Abbado sein Debut in Luzern gab. Dessen Name sollte in Zusammenhang mit dem Luzerner Festival wegen der Wiederbelebung des Festivalorchesters 2003 unzertrennlich verbunden bleiben.

⁹¹ In diesem letzten Luzerner Auftritt, bei dem es sich wie 1966 ebenfalls um das Eröffnungskonzert des Festivals handelte, kam es zur Aufführung von Mahlers zweiter Symphonie, der sogenannten *Auferstehungssymphonie*. Diese wäre eigentlich bereits für den Luzerner Auftritt von 1944 geplant gewesen. Das Programm wurde dann jedoch geändert. Vgl. auch die Ausführungen im Kapitel "Klecki als Mahler-Pionier".

obwohl sich die Internationalen Musikfestwochen innerhalb kürzester Zeit einen hervorragenden internationalen Ruf erarbeiteten, ruhte der Musikbetrieb in der restlichen Schweiz nicht. Allen voran war man auch in der französischsprachigen Schweiz gewillt, qualitativ hochwertige Konzerte und Festivals durchzuführen, zumal man mit dem Orchestre de la Suisse romande über ein Orchester verfügte, das auch dank dessen künstlerischem Leiter, Ernest Ansermet, keinen Vergleich etwa mit dem Zürcher Tonhalle Orchester oder dem Luzerner Festivalorchester zu scheuen hatte. Letzteres wurde ohnehin vorwiegend mit Musikerinnen und Musikern aus diesen beiden führenden Schweizer Orchestern bestückt. Ganz konkret lässt sich der Konflikt mit Luzern ab dem Ende der 1940er Jahre beobachten, als Klecki regelmässig Engagements in Montreux annahm. Bereits Mitte September 1945 leitete Klecki ein Symphoniekonzert in seiner neuen Heimatstadt, und zwar mit dem Berner Symphonieorchester, nachdem er lediglich dreieinhalb Wochen zuvor die Internationalen Musikfestwochen von Luzern eröffnete (siehe oben) und dazwischen zusätzlich in Salzburg debütierte. Für Klecki scheint es demnach damals noch keine Beschränkung seitens der Luzerner Verantwortlichen für weitere Auftritte in der Schweiz gegeben zu haben, wie analog dazu Furtwängler ein Jahr zuvor eine entsprechende Auflage zu erfüllen hatte. Vielleicht war in den Augen der Luzerner Kleckis Reputation zu jener Zeit noch zu wenig hoch, um ihn diesbezüglich einzuschränken. Bemerkenswert ist des Weiteren, dass Klecki sowohl in Luzern als auch in Montreux jeweils Tschaikowskys *Pathétique* dirigierte, was den Konflikt eigentlich hätte verstärken sollen. Vielleicht ist es im Nachhinein diesem Versäumnis und wohl auch Kleckis inzwischen höherem Renommee geschuldet, dass ab 1947 auch für ihn keine weiteren Konzerte neben Luzern in der Schweiz geduldet wurden.⁹² Für Klecki war allerdings der Umstand unglücklich, dass die Öffentlichkeit offenbar nichts von derartigen Vertragsklauseln wusste und ihm vielmehr mangelnden Respekt gegenüber den Musikfestwochen vorwarfen, die ihm immerhin zum internationalen Durchbruch verhelfen. Klecki erinnert und rechtfertigt sich Jahre später, als er darauf angesprochen wurde:

"Und heuer feiert man 25 Jahre Internationale Musikfestwochen in Luzern. Klecki, der dort seit 1943 dirigieren konnte, ist nicht dabei. Hält er sich jetzt zu gut für

⁹² Als Klecki 1946 zum vorläufig letzten Mal in Luzern dirigierte, stellte sich die Frage insofern nicht, als er erst gegen Ende September wieder ein Benefizkonzert in Basel leitete und unmittelbar im Anschluss daran in Paris und Grossbritannien arbeitete.

Luzern? «Nicht eben dankbar!» hörte ich munkeln, und von anderer Seite wurde mir zugeflüstert: «1962, als Ferenc Fricsay erkrankte und plötzlich absagen mußte, wandte sich die Festwochenleitung an Klecki, und der lehnte ab!»

Ich saß seit einer guten Stunde bei Paul Klecki. [...]; da fand ich, es sei an der Zeit, zur Sache zu kommen. Ich erzählte, was ich im Laufe der Zeit so alles über das Verhältnis «Klecki-Luzern» gehört hatte... und erhielt Auskunft. Genaue Auskunft. Mit Daten, die Klecki aus seinen Taschenkalendern heraussuchte.

«Wie können die Menschen annehmen, ich wollte nicht mehr nach Luzern kommen. Ich bin Luzern ja so dankbar... und auch so stark verbunden! Es stimmt allerdings, daß ich ablehnen mußte, als mein Kollege Fricsay krankheitshalber absagte. Natürlich wäre ich gerne für ihn eingesprungen, trotz allem. Aber damals hatte ich, wegen der Krankheit meiner Frau, sämtliche Verpflichtungen absagen müssen und blieb hier; ich konnte also auch in Luzern nicht dirigieren.⁹³ Aber sehen Sie, damals wollte man mich nur als Lückenbüsser holen. Sonst aber will mich Luzern gar nicht mehr haben, wenigstens wenn ich nicht darauf verzichte, im gleichen Jahr in Montreux zu dirigieren! So sieht die Geschichte aus.»

«Was hat Montreux denn mit Luzern zu tun?» fragte ich. «Das ist es ja! Sie wissen, daß ich seit langem hier lebe, eine zweite Heimat in Montreux gefunden habe, Bürger von Châtelard geworden bin – wenn auch nur ein «Papierschweizer», wie man sagt, aber für mich bedeutet es mehr: ich habe mich wirklich eingebürgert, ich komme immer nach Montreux zurück, wenn ich ein paar Tage frei machen kann, ich habe Freunde hier. Ja, und dann wissen Sie auch, daß es in Montreux die «September-Musikfestwochen» gibt... Natürlich habe ich angenommen, als man mich aufforderte, hier zu dirigieren. Und das ging auch gut, selbst in Bezug auf Luzern, bis man dort eines Tages beschloß, nur noch Dirigenten einzuladen, die sich implizite verpflichteten, gleichen Jahres nicht in Montreux zu dirigieren.»

In Wien «darf» Klecki innerhalb von wenigen Wochen die Philharmonie und die Symphoniker dirigieren; er darf's in Schweden und in Spanien; in Luzern...

Paul Klecki wußte nicht mehr ein noch aus. Er konnte seine Freunde in Montreux und das Orchester nicht im Stich lassen. Aber er hatte sich so auf Luzern gefreut... Klecki hat die Entscheidung getroffen: «Wenn mich Luzern nicht mit Montreux nimmt, dann eben nicht», sagte er blutenden Herzens. Andere halten es anders: ein

⁹³ Kleckis erste Frau starb schliesslich im Herbst 1962, was der Zeitung *Die Tat* am 3. November 1962 eine kurze Meldung wert war: "In Montreux verschied nach langer Krankheit die Frau des bekannten Dirigenten Paul Klecki. Frau Klecki stammte aus der deutschen Schweiz, erhielt aber im Jahre 1949 das Bürgerrecht der Gemeinde Chatelard-Montreux, wo das Paar seit 1939 ansässig war."

bekannter Dirigent (Ausländer, doch der Schweiz seit Kinderzeit sehr verbunden)
hat jetzt in Luzern zugesagt... und dafür sein Montreux gegebenes Wort gebrochen.
Jeder hält's auf seine Art!"⁹⁴

Klecki befand sich also in einem unüberwindbaren Konflikt, wenn er sich sowohl Luzern als auch Montreux gegenüber verpflichtet sah. Beiden Orten hatte er sehr viel zu verdanken; Luzern den Start in seine internationale Laufbahn, Montreux aber seine zweite Heimat und damit sein zweites Leben. Vor diesem Hintergrund erscheint es nur logisch, dass er dem *Septembre musical* die Treue hielt. Offensichtlich wird hierbei jedoch auch, dass das Luzerner Festival innerhalb kürzester Zeit einen derart guten Ruf erarbeiten konnte, dass die Verantwortlichen genügend renommierte Orchesterleiter fanden und damit gut auf Klecki verzichten konnten. Dieser innere Konflikt Kleckis widerspiegelt aber auch die äussere Spannung zwischen der West- und der Deutschschweiz, die sich seit jeher nicht nur auf der kulturellen, sondern auch auf politischer und gesellschaftlicher Ebene aufbaut und zuweilen entlädt.

Klecki verzichtete mit dieser bewussten Entscheid auch auf die Zusammenarbeit mit dem auserlesenen und qualitativ hochstehenden Festspielorchester. Im Gegenzug erhielt er die Gelegenheit, in Montreux mit zahlreichen renommierten Orchestern aufzutreten, die jeweils für die *Septembres musicaux* eingeladen wurden, wobei in den ersten Jahren dieses neuen Festivals lediglich das OSR zur Verfügung stand. Die Gründung der Festspiele ist auf ähnliche, nicht künstlerische Gründe wie in Luzern zurückzuführen.⁹⁵ Montreux war mit seiner exponierten Lage am Lac Léman mit der traumhaften Aussicht auf die französischen Alpen immer schon ein beliebter Anziehungspunkt für den gehobenen Fremdenverkehr, der vor allem eine begüterte Klientel ansprach, zumal es seit jeher auch ein breites musikalisches Angebot gab. Diese für die gesamte Genfersee-Region wichtige Einnahmequelle blieb während des Zweiten Weltkriegs und den ersten Jahren danach weitestgehend aus. Als Vorbild für das neue Festival diente jedoch nicht etwa Luzern, sondern ein durch die Section Arts et Lettres im nahegelegenen Vevey organisiertes Herbstfestival, an welchem einheimische und immigrierte Künstlerinnen und Künstler gemeinsam auftraten. "D'entrée, on y trouve réunis Wilhelm Backhaus (qui a déjà fait sensation en 1943 avec son intégrale des 32 Sonates de Beethoven), le Quatuor de Lausanne, Dinu Lipatti,

⁹⁴ Alec Plaut (wie Anm. 25).

⁹⁵ Vgl. insbesondere die Ausführungen bei Monnard 2016, S. 17ff.

Ernest Ansermet avec l'Orchestre de la Suisse Romande, Clara Haskil (qui joue déjà en 1921 le Concerto de Schumann avec l'Orchestre Romand au Casino du Rivage à Vevey) et Nikita Magaloff."⁹⁶ So wurde der erste *Septembre musical* am 6. September 1946 mit einem Rezital des Pianisten Robert Casadesus aus der Taufe gehoben, dem ein Konzert mit dem OSR und Ansermet sowie ein Kammermusikabend mit dem Trio Fischer-Kulenkampff-Mainardi folgte. Das Abschlusskonzert mit den Wiener Philharmonikern unter Paul Paray musste abgesagt werden, weil die Musiker die erforderlichen Bewilligungen von den österreichischen Behörden nicht rechtzeitig erhielten. Dennoch war diese erste Ausgabe ein grosser Erfolg und erlaubte die Weiterführung des Festivals in den nächsten Jahren und bis heute.

Klecki konzertierte bereits 1945 mit dem Berner Symphonieorchester und 1947 je einmal mit dem Orchestre National de France und dem OSR in Montreux⁹⁷. Umso erstaunlicher erscheint es, dass der inzwischen in Montreux stark verwurzelte Dirigent erst 1949 am *Septembre musical* debütierte, als er mit Werken von Weber, Schumann und Tschaikowsky eines seiner typischen klassisch-romantischen Programme präsentierte. Erstaunlich ist dieses verspätete Debüt insofern, als er sich im September 1946 und 1947 hauptsächlich in der Schweiz aufhielt und grundsätzlich Zeit gehabt hätte, ein Konzert anlässlich des Festivals zu leiten. 1948 befand er sich im Herbst auf einer ausgedehnten Australien-Tournee, die eine Teilnahme ohnehin verunmöglichte. Allerdings muss auch erwähnt werden, dass es in den ersten Jahren des Festivals nur eine beschränkte Auswahl an Konzerten gab, von denen einige für Solorezitals und Kammermusik-Besetzungen reserviert waren. Die Orchesterkonzerte, die bis 1949 allesamt vom OSR bestritten wurden, leiteten in den ersten drei Jahren abwechselnd Ansermet und Schuricht, deren Namen zu jener Zeit für den ursprünglichen Zweck, nämlich eine internationale Klientel anzusprechen, aufgrund des grösseren Renommees geeigneter waren als derjenige Kleckis. Dafür blieb dieser zeitlebens dem Herbstfestival in seiner Heimatstadt treu.

In der Festschrift zum 70jährigen Jubiläum des *Septembre Musical* wird Klecki mit insgesamt 14 Teilnahmen zwischen 1949 und 1967 aufgelistet, womit er in diesem Zeitraum fast jährlich in Montreux auftrat. Damit nimmt er unter den Dirigenten nach

⁹⁶ Ebda. S. 18.

⁹⁷ Dieses Konzert wurde insgesamt dreimal anlässlich der Fête des Narcisse gegeben. Vgl. die Konzertliste in Anhang 1.

René Klopfenstein, der 1968 die Leitung des Festivals übernahm und bis 1983 inne hatte, den zweiten Platz ein. Neben dem OSR, dem "Hausorchester" der ersten Jahre, arbeitete Klecki in diesem Rahmen auch mit namhaften weiteren Orchestern zusammen. So kam es zu mehreren Kooperationen mit dem Kölner Gürzenich Orchester (1952, 1956, 1965) und dem Orchestre National de France (1954, 1955, 1957, verm. 1961) sowie zu einzelnen Auftritten mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks (1958), dem Concertgebouw Orchester Amsterdam (1959), dem NDR Symphonieorchester Hamburg (1960), dem Prager Symphonieorchester (1962), dem Polnischen Nationalorchester (1963) und schliesslich dem Nationalen Symphonieorchester des polnischen Rundfunks (zwei Konzerte 1967). Montreux konnte seit jeher – und das verdeutlichen gerade die Auftritte Kleckis – auch auf aussergewöhnliche Sänger und Instrumentalisten zählen. Klecki trat beispielsweise gemeinsam mit den Violinisten Nathan Milstein (Brahms-Konzert 1952 und 1960, Dvořák-Konzert 1956, Mozart 4. Konzert 1965), David Oistrach (Beethoven-Konzert 1954) und Yehudi Menuhin (Mendelssohn 2. Konzert 1957) oder den Pianisten Claudio Arrau (Brahms 2. Konzert 1959), Robert Casadesus (Beethoven 5. Konzert 1962), Witold Malcuzyński (Rachmaninow 3. Konzert 1963) und Nikita Magaloff (Chopin 2. Konzert 1967) anlässlich des *Septembre musical* auf. Eine Sternstunde dürfte auch das spezielle Konzert vom 10. September 1963 gewesen sein, in dem Beethovens 4. Klavierkonzert mit Eugène Istomin, Brahms' Doppelkonzert mit Isaac Stern und Léonard Rose sowie Beethovens Trippelkonzert mit allen drei genannten Solisten erklang. Ein spezielles Verdienst gebührt Klecki insofern, als er auch in Montreux unermüdlich versuchte, dem Publikum die Musik Gustav Mahlers näher zu bringen. Bereits 1958 führte er mit Dietrich Fischer-Dieskau die Kindertotenlieder auf, um nur ein Jahr später die erste Symphonie, 1962 das *Lied von der Erde* (mit Oralia Dominguez und Josef Traxel als Solisten) und 1967 die vierte Symphonie zu interpretieren. Offenbar war Mahler vor allem in der Westschweiz noch lange unbekannt bzw. nur vereinzelt zur Aufführung gelangt und insbesondere in Montreux erst durch Klecki ins Bewusstsein des Publikums gerückt worden: "C'est à Paul Klecki que le public doit la «découverte» de Mahler [...]"⁹⁸ Entsprechend wurde dies auch von den Rezensenten honoriert, wobei insbesondere die Interpretation selbst zu lobenden Tönen Anlass gab:

⁹⁸ Monnard 2016, S. 29.

"La première symphonie de Mahler fut accueillie à Montreux avec des transports d'enthousiasme et de reconnaissance par ceux qui, nombreux, brûlaient d'entendre cette œuvre, et qui firent une ovation interminable à l'admirable Paul Klecki. Il y avait mis son cœur, son intime intuition, ses profondes réserves de tendresse. Ainsi comprise et aimée, dirigée par un chef éminent, cette œuvre d'un grand idéaliste fait la plus profonde impression. Célébrons aussi la précieuse contribution de l'admirable Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam. Il y a comme un mystère surnaturel dans cet orchestre de Mahler, où certains effets sonnent comme un effet de l'au-delà et où l'effusion la plus tendre n'a jamais connu de pareils accents."⁹⁹

Typischerweise für die Zeit bzw. für den Umstand, dass Mahler relativ selten zu hören war, wird mehr als die Hälfte der Besprechung dem Werk selbst gewidmet, um die Musik zu beschreiben und den Lesern einen Einblick in die Lebenswelt des Komponisten zu geben. Hermann Lang vergisst nicht, den Dank auch an die Organisatoren und deren Mut zu richten, Mahler überhaupt aufs Programm zu setzen, zumal dafür ein überdurchschnittlich grosser Orchesterapparat nötig ist:

"Et félicitons de tout cœur les organisateurs du Septembre musical d'avoir inscrit une symphonie de Mahler à leur festival de cette année. Le grand compositeur devient presque injouable en raison de l'effectif considérable qu'exige l'interprétation de ses symphonies. Cette audition Mahler prenait donc la valeur d'une aubaine rare."¹⁰⁰

Die Besprechung der Symphonie nimmt in der Besprechung einen derart grossen Raum ein, dass das darauf folgende zweite Klavierkonzert von Brahms, immerhin mit dem renommierten Claudio Arrau als Solist, kaum mehr Beachtung findet und in einem kurzen Abschnitt lediglich als Randnotiz erwähnt wird. Seine letzten Auftritte an den *Septembres musicaux* absolvierte Klecki mit zwei fulminanten Programmen 1967 mit dem Nationalen Symphonieorchester des polnischen Rundfunks. Im ersten Konzert vom 25. September dirigierte er nach dem *Lohengrin-Vorspiel* und Chopins zweitem Klavierkonzert (mit Nikita Magaloff) Mahlers Vierte. Bereits am 28. und 29. September leitete er inzwischen als Chefdirigent das erste Abonnementskonzert der Bernischen Musikgesellschaft – ökonomisch geplant beinhaltete dieses Konzert wiederum Mahlers Vierte und ebenfalls mit Teresa Stich-Randall als Solistin –, um dann wiederum nur wenige Tage später, genauer am 1. Oktober mit dem polnischen

⁹⁹ Hermann Lang in der *Nouvelle Revue de Lausanne* vom 15. September 1959.

¹⁰⁰ Ebda.

Radiosymphonieorchester sein letztes Konzert in Montreux überhaupt zu geben, mit Beethovens Neunter.

In all diesen Jahren, ja zeitlebens hat Klecki nirgends so oft dirigiert wie in der Schweiz. Neben den Festivals von Luzern und Montreux gab es zahlreiche Gastdirigate auch bei anderen Gelegenheiten, insbesondere bei Abonnementskonzerten der grossen Schweizer Orchester von Genf über Lausanne, Bern und Basel bis nach Zürich, Winterthur und St. Gallen. Auch wenn Klecki in dieser Zeit ausgedehnte Auslandstourneen unternahm oder feste Engagements innehatte, fand er stets Zeit, auch in seiner Heimat zu arbeiten. Eine besondere Erwähnung verdient das Orchester der Tonhalle Gesellschaft Zürich – das älteste, grösste und renommierteste Orchester der Schweiz –, das Klecki bereits ab 1944 die Gelegenheit bot, regelmässig Abonnementskonzerte zu leiten, was seiner Karriere mit Sicherheit nur förderlich war. So nimmt es nicht wunder, dass er 1949, als es um die Nachfolge des langjährigen Dirigenten Volkmar Andreae¹⁰¹ ging, ebenfalls zum Kreis der möglichen Kandidaten gehörte, wie die Bodenseezeitung in ihrer Ausgabe vom 16. Dezember 1948 festhielt:

"Schon seit einiger Zeit wird lebhaft über die Nachfolge diskutiert. Wem wird die musikalische Schlüsselposition der größten Schweizerstadt, die zugleich das ausgedehnteste Musikleben besitzt – besser spricht man allerdings von Musikbetrieb –, zugewiesen werden? Der Lösungen gibt es verschiedene, wenigstens wenn man auch ausländischen Künstlern, die schon seit geraumer Zeit in der Schweiz weilen – wir denken zum Beispiel an den ausgezeichneten Orchesterdirigenten Paul Kletzki – eine Chance zu geben bereit ist. Wird darauf verzichtet, schrumpft die Zahl der in Betracht kommenden Dirigenten zusammen, denn wir besitzen wohl eine Reihe tüchtiger Kapellmeister, dagegen nur einige wenige ausgeprägte Orchesterführer, die für das anspruchsvolle Amt in Frage kommen."¹⁰²

Die Wahl fiel schliesslich nicht auf einen ausländischen Dirigenten wie Klecki, sondern bekanntermassen auf den erst 42jährigen, dafür aber "richtigen" Schweizer Erich Schmid, den auch der Journalist der Bodenseezeitung auf der Rechnung hatte, allerdings Zweifel über dessen Qualität äusserte. Dennoch sollte Klecki auch in Zukunft in regelmässigen Abständen mit dem Tonhalle Orchester zusammenarbeiten und auch dieser Schweizer Institution die Treue halten. Auffallend ist dennoch, dass ein Dirigent

¹⁰¹ Andreae leitete das Tonhalle Orchester insgesamt 43 Jahre lang, nämlich zwischen 1906 und 1949.

¹⁰² Sa. in der *Bodenseezeitung* vom 16. Dezember 1948.

wie Klecki mit knapp 50 Lebensjahren, mit Ausnahme des kurzen Engagements in Charkow in den 1930er Jahren, noch nie einen Chefposten innehatte, weder im In- noch im Ausland. In der Schweiz war die Situation insofern ungünstig für ihn, als in den grossen Orchestern die Dirigenten stark mit den jeweiligen Institutionen verbunden waren und sich keine Wechsel abzeichneten: Ernest Ansermet seit 1918 beim OSR, Luc Balmer seit 1941 bei der Berner Musikgesellschaft (BMG) und deren Orchester, Hans Münch seit 1935 beim Sinfonieorchester Basel sowie seit neuestem Erich Schmid beim Zürcher Tonhalle Orchester. Als Schmid 1957 zum Radioorchester Beromünster wechselte, hatte Klecki bereits beim Dallas Symphony Orchestra für die Stelle als Chefdirigent ab der folgenden Saison unterzeichnet, weshalb allein aus vertraglichen Gründen eine Ernennung in Zürich nicht möglich gewesen wäre, sofern man ihn dort überhaupt in Betracht gezogen hätte. So dauerte es bis zum Rücktritt von Luc Balmer als Musikdirektor der BMG 1963, dass Klecki dem Rentenalter nahe seine erste Berufung als Chefdirigent in der Schweiz erhielt. Die Entscheidung zu diesem Schritt des BMG-Vorstands war keine grosse Überraschung, umso mehr als Klecki seit jeher als Gastdirigent des Berner Orchesters in Erscheinung trat und seit 1945 regelmässig auch Abonnementskonzerte leitete.

Die Situation in Bern gestaltete sich Anfang der 1960er Jahre insofern kompliziert, als es immer noch eine Konkurrenzsituation zwischen der BMG und dem Bernischen Orchesterverein (BOV) gab, die beide ihre jeweils eigenen Konzertreihen veranstalteten, wobei das BOV nicht nur seine eigenen, sondern auch die Konzerte der BMG bestritt. Entsprechend litt das Verhältnis zwischen den beiden Gesellschaften:

"Ein Hauptproblem für das Musikleben der Stadt Bern ist das Verhältnis zwischen BMG und Bernischem Orchesterverein. Ursprünglich war der BOV die Verwaltungsinstanz für das Berner Orchester, während die BMG einzige Veranstalterin von Orchesterkonzerten war. Das hat sich mit der Zeit geändert, [...]. In steigendem Maße wurde nämlich der BOV ebenfalls Konzertveranstalter, und die Entwicklung ging hier vom Volkssymphoniekonzert bis zur heutigen Reihe von jährlich acht Konzerten, die sich von denjenigen der BMG neben ihrer bloß einmaligen öffentlichen Aufführung hauptsächlich durch Betonung schweizerischer Solisten und Dirigenten und stärkere Berücksichtigung des zeitgenössischen Schaffens abheben. Die Gestaltung der Zusammenarbeit zwischen den beiden

maßgebenden Musikgremien der Stadt Bern, auch das Für und Wider der Zweiheit der beiden Gebilde, wurde im Vorstand der BMG immer wieder erörtert."¹⁰³

Die hier geschilderte Problematik kristallisierte sich erst mit den Jahren heraus. Am Ursprung lag das Unvermögen der BMG, ein eigenes Orchester zu betreiben, weshalb überhaupt der BOV 1877 gegründet und mit der Durchführung der BMG-Konzerte beauftragt wurde.¹⁰⁴ Die im Zitat angesprochenen Volkssymphoniekonzerte wurden 1908 vom BOV ins Leben gerufen und legten den Schwerpunkt auf Schweizer Werke und Ausführende.¹⁰⁵ Auch konnte mit einer moderaten Preispolitik ein breiteres, sprich weniger gut betuchtes Publikum angelockt werden, was die Konkurrenzsituation nur noch mehr verschärfte. Der BOV löste sich damit zunehmend von seiner blossen Rolle als Orchesterverwalter und Arbeitgeber für die Orchestermusiker, die nebenbei auch Theateraufführungen am Stadttheater mitgestalteten, hin zu einem ernst zu nehmenden Konzertveranstalter.

Dass diese Konstellation auf Dauer ins Verderben bzw. in ein definitives gegenseitiges Zerwürfnis führen würde, war ab Anfang der 1960er Jahre wohl allen Parteien bewusst. Entsprechend wurde man seitens des Orchestervereins aktiv und witterte aufgrund des absehbaren Rücktritts von Luc Balmer bei der BMG, der 1960 seinen 62. Geburtstag feierte, die Möglichkeit, den lang gehegten Wunsch nach einem gemeinsamen Dirigenten konkret anzugehen. Als man Walter Kägi ebenfalls einen baldigen Rücktritt nahelegte, reagierte dieser mit dem sofortigen Abgang. In dieser Phase sollte nun auch Paul Klecki eine entscheidende Rolle spielen:

"Nun wurden beim Orchesterverein hochfliegende Pläne geschmiedet: Eine internationale Kapazität ersten Ranges sollte an die Spitze des Orchesters berufen werden, und noch 1960 traf man sich in Montreux mit dem international angesehenen Dirigenten Paul Klecki, um mit ihm über eine allfällige Zukunft als

¹⁰³ Bernische Musikgesellschaft (Hrsg.) 1965, S. 46.

¹⁰⁴ Vgl. Fuhrmann 2002, S. 15f. Die Problematik wird hier umrissen und ist speziell im Hinblick auf Kleckis Engagement wichtig. Noch in der BMG-eigenen Festschrift zum 150jährigen Bestehen der BMG, setzt sich der beauftragte Schreiber Franz Kienberger noch sehr unkritisch auch mit der Rolle der Gesellschaft in dieser Zeit auseinander. Schliesslich spielten auch persönliche Verbindungen der einflussreichen Amtsträger eine nicht unerhebliche Rolle bei sämtlichen Entscheidungen.

¹⁰⁵ Während die BMG für ihre Veranstaltungen i.d.R. namhafte Gastdirigenten verpflichtete, amtierte in dieser Zeit der zwar innovative jedoch eher unbekannte Walter Kägi als Chefdirigent die Konzerte des BOV.

Chefdirigent in Bern zu verhandeln. Klecki forderte indes nicht nur die Oberleitung für beide Gesellschaften, die einen Rücktritt Balmers bedingte und nach und nach zur Fusion von BOV und BMG führen sollte, sondern verlangte überdies eine Vergrösserung des Orchesters und die Verantwortung für die gesamte Programmgestaltung."¹⁰⁶

Gegen derartige Pläne verweigerte sich die Musikgesellschaft, vordergründig aufgrund fehlender finanzieller Ressourcen, aus einer als selbstverständlich erachteten stärkeren Position gegenüber dem BOV. Man beschloss sogar, für Balmer einen eigenen Nachfolger nur für die BMG zu suchen und fand in Karl Richter einen jungen Dirigenten, der ab der Saison 1963/1964 vorerst für sechs Abonnementskonzerte, mit der Aussicht, dereinst das Kapellmeisteramt zu übernehmen, gewonnen werden konnte. Beim BOV wurde dieser Schachzug als Retourkutsche für den eigenen Versuch, Klecki als Chefdirigenten für Bern zu verpflichten, angesehen, was zu weiteren Zerwürfnissen zwischen den beiden Gesellschaften führte. Der nun folgende Streit wurde in die Öffentlichkeit getragen – die Medien schienen sich geradezu auf diesen Konflikt zu stürzen, wobei sich nicht alle Berichte dem journalistischen Gebot der ausgewogenen Meinungswiedergabe verpflichtet sahen. Letztlich gipfelte die Angelegenheit im Rücktritt von Max Kaufmann, dem langjährigen Präsidenten der BMG per Mitte 1962. Aufgrund der offenen, wenn auch berechtigten Kritik seitens des BOV an der Wahl Richters durch die BMG – Richter hatte sich bislang eher als Bach-Spezialist und weniger als Leiter klassisch-romantischer Symphoniekonzerte hervorgetan –, sah sich auch der Dirigent dazu genötigt, den bereits geschlossenen Vertrag für die sechs Abonnementskonzerte aufzulösen.¹⁰⁷ Diese Entwicklungen ermöglichten in der Folge

¹⁰⁶ Fuhrmann 2002, S. 16. Fuhrmann entnimmt die Information zu diesem konspirativen Treffen in Montreux einer vertraulichen Aktennotiz des BOV vom 17. November 1960, die im Archiv des Orchestervereins aufbewahrt werden.

¹⁰⁷ Fuhrmann zitiert in seiner Chronik über die BMG den Brief Richters in voller Länge und offenbart, dass der designierte Chefdirigent kein Verständnis für die Situation aufzubringen gewillt war: "[...] Nachdem ich über die Vorgänge im Berner Musikleben – die mich sehr erstaunt haben – unterrichtet worden bin, habe ich nicht mehr die Absicht, meine Tätigkeit in Bern aufzunehmen. Ich habe von allen Dingen, die vorgekommen sind, einen denkbar schlechten Eindruck gewonnen. Meiner Meinung nach geht es hier um gewisse Dinge, die mit Musik gar nichts zu tun haben. Da ich mich nur für die Musik selbst interessiere, kann ich mit einer sinnvollen künstlerischen Arbeit unter diesen Umständen nicht rechnen. Ich wäre daher den Herren des Vorstandes der Musikgesellschaft sehr dankbar, wenn sie mich aus dem Vertrag entlassen würden, zumal ich grösstes Verständnis dafür aufbringe, dass der Nachfolger

Umstrukturierungen und Reformen in grossem Umfang, die eine Demokratisierung und mehr Mitsprache der BOV-Mitglieder mit sich brachten. Der Weg für die Idee eines einzigen Chefdirigenten für beide Gesellschaften war damit wieder frei, den der neue BMG-Vorstand um ihren Präsidenten Hans Weyermann mit Nachdruck aufnahm.

"Im neuen Vorstand der BMG war nach dem Eklat um Richter von einem Alleingang nicht mehr die Rede. Nur schon aus der künstlerischen Notlage heraus schien es mehr als nahe liegend [sic!], auf die Pläne des Orchestervereins zurückzukommen. Die dort getroffenen Vorsondierungen bei Paul Klecki erwiesen sich nun als grosser Vorteil, um so rasch wie möglich zu einer Lösung zu gelangen. Dank dem Entgegenkommen der Subventionsbehörden liess sich die Forderung Kleckis nach einer Orchesterverstärkung umsetzen.¹⁰⁸ Klecki beanspruchte zudem die volle Verantwortung für alle Konzerte und Programme von BOV und BMG, jedoch in enger Zusammenarbeit mit den entsprechenden Kommissionen."¹⁰⁹

Was unter dem alten BMG-Vorstand nicht möglich gewesen wäre, die volle Konzentration der Macht beim Chefdirigenten, schien nun selbstverständlich. Offenbar war man in Bern derart glücklich, mit Klecki einen international äusserst renommierten und zusätzlich in der Schweiz stark verankerten Dirigenten gewinnen zu können, dass darob keinerlei Bedenken herrschten.

"So kam es überraschend schnell zu einer Zusage: Am Freitag, dem 1. März 1963, dirigierte Klecki bei der BMG ein Abonnementskonzert, und noch am selben Abend konnte Hans Weyermann, nachdem bezeichnenderweise die *Symphonie in a-Moll* des scheidenden Luc Balmer verklungen war, den Zuhörern die Wahl Kleckis zum neuen Berner Chefdirigenten mündlich bekanntgeben. Da «erhob sich im Saal ein unbeschreiblicher Jubel, und nicht enden wollender Beifall umbrandete den Gewählten minutenlang – ein verheissungsvolles Omen für die in anderthalb Jahren beginnende Wirksamkeit des bedeutenden Dirigenten in unserer Stadt», schilderte der ebenso begeisterte Kritiker der *Neuen Berner Zeitung* [2. März 1963]. [...] Auch wenn Klecki 1963 bereits 63 Jahre alt war, wurde seine Ankunft in Bern von der

von Herrn Luc Balmer unbedingt ein Schweizer sein sollte. Da ich mich grundsätzlich dazu entschlossen habe, vorläufig nicht nach Bern zu kommen, halte ich auch die Zusage eines Gastkonzerts für überflüssig. [...]". Offener Brief von Karl Richter an den Vorstand der BMG, publiziert in der *Tagwacht* vom 26. Mai 1962, im *Bund* und im *Berner Tagblatt* jeweils am 27. Mai 1962. Zitiert nach: Fuhrmann 2002, S. 21.

¹⁰⁸ Gemäss Fuhrmann forderte Klecki "eine minimale Streicherbesetzung von 14 ersten Geigen, 12 zweiten Geigen, 10 Bratschen, 8 Cell und 6 Kontrabässen". Fuhrmann 2002, S. 215.

¹⁰⁹ Ebda., S. 22.

Presse, der Öffentlichkeit, den Behörden, vom Orchester und den verantwortlichen Gesellschaften vorbehaltlos begrüsst und wie ein Triumph gefeiert. Neue Impulse erhoffte man sich vor allem in künstlerischer Hinsicht, in erster Linie durch Kleckis reiche Erfahrung als Orchesterleiter."¹¹⁰

Tatsächlich sollte sich der Qualitätsanstieg schon bald bemerkbar machen, wie die durchweg positiven Konzertkritiken, insbesondere in Bezug auf die veränderten klanglichen Qualitäten, bezeugen. Noch eineinhalb Jahre nach Kleckis Amtsantritt ist die Qualitätssteigerung des Orchesters Thema in den Rezensionen, wie der Kritiker des Bundes anlässlich des 9. Abonnementskonzerts vom 10. und 11. März 1966 bestätigt:

"Dieses Mass lag auch in der Art, wie die beiden Werke an diesem Abend dargeboten wurden. Es war allseits ein Grad der Ausdruckskraft, der Klangs Schönheit und der technischen Makellosigkeit erreicht, der aussergewöhnlich ist und der Vollkommenheit zugezählt werden darf. Ueber Einzelnes zu reden, würde zu einer noch in der Erinnerung entzückenden Aufzählung von Partiturteilen und ihrer Ausführung durch Orchester, Dirigent und Solist führen. Es bleibt denkwürdig – und darf daher angemerkt werden –, wie sich das Berner Symphonieorchester unter Kleckis Führung, verwandelt und über sich selbst hinausgehoben, zu einem Instrument ersten Ranges emporspielte."¹¹¹

Besonders augenfällig wird in diesem Zusammenhang bereits an der Oberfläche der neue Anspruch, den sich das Orchester selbst auferlegte. Im Zuge der Orchestervergrösserung und der Reformen von 1964 taufte es sich von *Berner Stadtorchester* in *Berner Symphonieorchester* um. Allein durch die Auflösung der geographischen Enge im Namen wird der Wunsch nach einer breiteren Wirkung und Anerkennung offenbar. Paul Kleck trug zu diesem Wandel mit seiner frühen Forderung nach einer Aufstockung, jedoch auch dank seiner akribischen Arbeit mit dem Orchester, einen wesentlichen Anteil zu diesem Wandel bei, der das Berner Symphonieorchester tatsächlich in eine neue Liga katapultierte. Dies alles war jedoch nur möglich, weil man Klecki absolut freie Hand liess, und wo dies nicht der Fall war, erkämpfte er sich dieses Recht, wie beispielsweise bei der Verpflichtung von Solisten aus der Sowjetunion.¹¹² Damit schuf sich Klecki in Bern nicht nur Freunde, zumal er auch im Umgang mit den

¹¹⁰ Ebda., S. 22.

¹¹¹ C. v. D. in *Der Bund* vom 12. März 1966.

¹¹² Vgl. Fuhrmann 2002, S. 146ff.

Orchestermusikern nicht unzimperlich auftrat.¹¹³ Der Erfolg gab ihm jedoch recht und liess seine Ausbrüche und Animositäten in einem etwas milderen Licht erscheinen.

Aus Sicht der Berner erfolgte das Ende dieser äusserst fruchtbaren Zusammenarbeit denn auch viel zu schnell. Sowohl die involvierten Gesellschaften (BMG und BOV) als auch die Öffentlichkeit erfuhren von seinen Absichten, das Angebot als Nachfolger von Ansermet beim OSR anzunehmen, aus der Zeitung im Mai 1966. Das offizielle Kündigungsschreiben erfolgte erst im August desselben Jahres. Das Angebot aus Genf erhielt er u. a. auf Vorschlag von Ernest Ansermet. Angesichts der Tatsache, dass dieser Kleckis Förderer der ersten Stunde und steter Wegbegleiter war – und somit eigentlicher Initiator von dessen internationaler Dirigentenkarriere –, blieb ihm womöglich keine andere Wahl, als diesen Wunsch zu erfüllen. Einerseits waren aber auch die Bedingungen beim OSR gegenüber Bern, trotz der erreichten Verbesserungen, noch immer um einiges komfortabler, andererseits konnte Klecki so wieder an den Lac Léman, seiner eigentlichen Schweizer Heimat, zurückkehren. Man einigte sich in Bern darauf, den Wechsel fliegend durchzuführen. Klecki blieb noch bis Ende der Saison 1967/1968 Chefdirigent des Berner Symphonieorchesters, übernahm aber in Genf dasselbe Amt bereits ab dem 1. Oktober 1967. Daraus resultierten besonders in dieser Saison abwechselnd Konzerte in der Westschweiz und in Bern. Zwar zeigte man sich in Bern sehr enttäuscht über Kleckis plötzlichen Abgang, jedoch scheint man ihm auch ziemlich rasch verziehen zu haben und vorwiegend seine künstlerische Aufbauarbeit in Erinnerung behalten zu wollen, was anlässlich seines letzten Konzerts als offizieller Chefdirigent des Berner Symphonieorchesters mit Verdis Requiem in den Rezensionen deutlich wird.

"Die Sicherheit, mit der Cäcilienverein und Liedertafel ihre Aufgabe in Verdis Requiem gemeistert haben, mit der sie dynamisch und in den Tempi den Gestaltungsabsichten Paul Kleckis zu folgen verstanden, spricht ebenso für die gründliche, musikalisch zielbewusste Vorarbeit durch Anton Knüsel wie für die starke künstlerische Ausstrahlung Paul Kleckis, dem es gelang, in verhältnismässig wenig Proben den Chor mit dem Berner Sinfonieorchester zu einer Einheit zu verschmelzen, wie man sie bei uns nicht häufig erlebt. [...] Mit dieser bedeutenden Aufführung, die man in ihrer künstlerischen Prägung nicht so bald vergessen wird, hat Paul Klecki seine vertraglich gebundene Tätigkeit in Bern abgeschlossen. Wir

¹¹³ Vgl. die Erinnerungen von Kurt Hanke, 1949-1991 Hornist des Orchesters (davon 38 Jahre als Solohornist) in Fuhrmann 2002, S. 28f.

dürfen jedoch mit Gewissheit erwarten, dass der Dirigent, der den bernischen Sinfoniekonzerten einen neuen künstlerischen Impuls gegeben und das Orchester auf einen bisher noch nie erreichten Stand gebracht hat, auch in den kommenden Jahren mit unserem Konzertleben verbunden bleiben und als freudig begrüßter Gast zu uns zurückkehren wird. Die Zeit ist deshalb noch nicht gekommen, Kleckis Wirken in Bern abschliessend zu würdigen. Gewiss ist ihm heute schon der Dank aller, denen die Entwicklung unseres Orchesters, die stete künstlerische Verbesserung unseres Musiklebens und ganz allgemein die kulturelle Ausstrahlung der Bundesstadt am Herzen liegt."¹¹⁴

Tatsächlich sollte Klecki auch in der Folge noch vereinzelt Konzerte in Bern geben, etwa bereits im darauffolgenden Januar anlässlich des 5. Abonnementskonzerts der BMG. Die definitiv letzte Aufführung mit dem Berner Symphonieorchester leitete er im Oktober 1972, also rund fünf Monate vor seinem Tod, als er das *Deutsche Requiem* von Brahms interpretierte. Retrospektiv hinterliess diese Aufführung – genau genommen erklang das Werk dreimal an drei aufeinanderfolgenden Abenden – aufgrund des definitiven Abschieds von Klecki einen noch stärkeren Eindruck als das Verdi-Requiem vier Jahre zuvor:

"Als Paul Klecki im Oktober letzten Jahres im Abonnementskonzert der Bernischen Musikgesellschaft das Deutsche Requiem von Brahms zur Aufführung brachte, sichtbar müde und gezeichnet von monatelanger, schwerer Krankheit, drang sich manch einem Zuhörer der Gedanke auf, der Meister setze sich einmal noch seinen Schicksalsmächten siegreich entgegen. Nun ist sein Leben erloschen, und damit trat einer jener Grossen vom Dirigentenpult ab, die kraft ihrer Persönlichkeit eigene Dynamik auf das Orchester zu übertragen wussten, pathetisch der geistigen Haltung nach, sparsam in den Gebärden, würdig im Ganzen des Werkes, als dessen Vollzieher er sich stets betrachtet hat."¹¹⁵

Dennoch erscheinen die Ressentiments aus Bern, wohl insbesondere auch vonseiten der Zuhörerschaft, vor dem Hintergrund, dass man zum Amtsantritt 1964 Klecki sämtliche Forderungen und Wünsche erfüllte, mehr als nur nachvollziehbar. Auf der anderen Seite freute man sich in der Westschweiz umso mehr, dass mit Klecki ein "Einheimischer" und Ziehsohn von Ernest Ansermet verpflichtet werden konnte.

¹¹⁴ M. F. in *Der Bund* vom 5. Mai 1968.

¹¹⁵ DW. im *Berner Tagblatt* vom 7. März 1973. Der Nachruf erschien unter dem Titel: "Paul Klecki gestorben: Musiker aus Berufung".

"Il y a quelques semaines, lorsque nous communiquâmes à nos lecteurs l'annonce de la démission prochaine d'Ernest Ansermet du poste qu'il occupe – et avec quel éclat – depuis près de cinquante années à la tête de l'Orchestre de la Suisse romande, nous ne dissimulons pas que la succession de l'éminent artiste poserait aux responsables de notre grand ensemble national, un redoutable problème. Il ne s'agissait pas seulement de trouver un chef, mais bel et bien de procurer aux instrumentistes de l'OSR un conducteur spirituel capable de conserver à une formation symphonique, connue aujourd'hui dans le monde entier, son caractère et sa personnalité, tout en ordonnant le plan de travail précis et rigoureux qui résulte des multiples sollicitations auxquelles Ansermet et ses gens sont contraints de répondre tout au long de l'année, dans le domaine divers des concerts publics, de la radio, des spectacles scéniques et des collaborations assurées à nos grandes sociétés chorales.

Après une période au cours de laquelle les suppositions et les commentaires se sont donnés libre cours dans l'opinion publique, un communiqué émanant du comité directeur de la Fondation de l'Orchestre de la Suisse romande nous a appris qu'à l'unanimité, les membres dudit comité avaient fait appel à Paul Klecki (prononcez Kletzki) pour prendre la succession d'Ernest Ansermet.

L'annonce de ce choix remplira de joie tous ceux qui connaissent l'immense valeur de Paul Klecki et qui peuvent mesurer d'ores et déjà, l'impulsion que le nouvel élu saura donner à l'OSR en continuant la tâche de celui qui en est le directeur-fondateur."¹¹⁶

Stellvertretend für zahlreiche ähnlich lautende Artikel, die bei dieser Gelegenheit in Zeitungen der ganzen Westschweiz erschienen sind, steht an dieser Stelle der Anfang von Henri Jatons Würdigung zur Wahl von Klecki als neuer Orchesterleiter des OSR. Der Musikjournalist macht sogleich klar, vor welchem grossen Problem die verantwortlichen Personen des OSR-Stiftungsrates bei der Nachfolgeregelung für Ansermet gestanden haben müssen. Die Schwierigkeit ergibt sich aus dem immensen Anforderungskatalog an diesen Nachfolger – hier aus der Sicht des Berichtstatters als öffentliche Stimme des Publikums – sowohl hinsichtlich seiner Persönlichkeit im Umgang mit den Orchestermitgliedern als auch in der Bewahrung und Weiterentwicklung des bisher Erreichten. Darin schwingt implizit die grösste Schwierigkeit mit, nämlich die Bürde, das Erbe des Orchestergründers, der während

¹¹⁶ Henri Jaton in der *Tribune de Lausanne* vom 16. Mai 1966.

fast 50 Jahren die Leitungsfunktion inne hatte, weiterführen zu müssen. Man möchte fast annehmen, dass ein Scheitern bereits im Voraus zu erwarten wäre. Der Stiftungsrat des OSR sah darin jedoch eher einen Vorteil, weil Ansermet das Orchester über Jahrzehnte geformt hatte und der Nachfolger quasi lediglich das Erbe fortführen musste. Allerdings bestand nun auch verstärkt der Wunsch, die internationale Reputation des Orchesters noch mehr auszubauen. Nach der Vorstellung des damaligen Stiftungsratspräsidenten, dem Genfer Ständerat Alfred Borel, sollte dies insbesondere auch dem positiven Bild der Schweiz im Ausland dienen. Diese Ansprüche formulierte Borel in der 1968 erschienen Festschrift zum 50jährigen Jubiläum des Orchesters:

"L'équilibre à réaliser entre subventions et prestations n'est pas facile à réaliser surtout si on veut ménager les forces des musiciens ou encore leur permettre d'effectuer des déplacements à l'étranger qui contribuent utilement à leur formation, comme ils servent, sous la baguette hautement réputée de Paul Klecki, efficacement la réputation de notre pays à l'étranger dans un domaine où "l'image" de la Suisse peut être encore grandement améliorée. En réalisant le plan qui porte son nom par la coordination des efforts des collectivités publiques romandes et de la Radio, notre ancien chef s'est assuré un titre supplémentaire à notre reconnaissance. C'est dans le cadre ainsi réalisé que l'OSR a pu développer puissamment son action; ces conditions générales restent sans doute valables pour le proche avenir en tout cas."¹¹⁷

Offensichtlich befand der Stiftungsrat, dass mit Paul Klecki genau die richtige Person gefunden wurde, das Erbe Ansermets anzutreten und auch auf internationaler Ebene für Furore zu sorgen. Seine über Jahrzehnte gewachsene Erfahrung als Gastdirigent zahlreicher Orchester auf der ganzen Welt und damit verbunden sein immens grosses Beziehungsnetz dürften denn auch ein wichtiges Argument für die Wahl Kleckis gewesen sein. Letztlich fiel die Ernennung einstimmig aus und Klecki sollte das Orchester, trotz des langen Schattens von Ansermet und dessen immer noch starken Präsenz in Genf, in eine glorreiche Zukunft führen.

¹¹⁷ Alfred Borel, Ständerat und Präsident der Stiftung des OSR in der Festschrift zum 50jährigen Bestehen des OSR. Orchestre de la Suisse romande (Hrsg.) 1968, S. 40f. Es ist anzunehmen, dass diese Zeilen aufgrund des Redaktionsschlusses der Publikation wohl genau in den Zeitraum von Kleckis Amtsantritt vom 1. Oktober 1967 fallen.

Der Wahl Kleckis kann auch Henri Jaton nur beipflichten. Im Namen aller Musikliebhaber und -kenner traut er Klecki diese Aufgabe zu. Dessen Präferenz für die zentral- und osteuropäische Symphonik – im Gegensatz zu Ansermets Schwerpunkt auf die französische Musik – scheint für Jaton, wie auch für weitere Rezensenten verschiedener Zeitungen¹¹⁸, in Bezug auf die Programmplanung eine spannende Neuausrichtung zu versprechen.

"Chef exerçant sur l'orchestre un pouvoir exceptionnel, Paul Klecki a démontré son parfait éclectisme en interprétant avec une ferveur communicative et un égal bonheur, Beethoven, Brahms, Tchaïkowsky et les maîtres contemporains.

Tandis que certaines prévisions n'étaient pas sans provoquer de légitimes alarmes, la désignation de Paul Klecki - la meilleure que les dirigeants de l'OSR auraient pu réaliser - nous donne la certitude que placé entre de telles mains, le bel instrument façonné par Ansermet ira au-devant de nouveaux exploits et de nouvelles victoires. Que Paul Klecki soit remercié d'avoir bien voulu mettre au service de l'OSR les ressources immenses de son beau talent et de sa nature généreuse."¹¹⁹

Sämtlichen Spekulationen zum Trotz wird Klecki von allen Seiten als ideale Wahl betrachtet, zumal ihm sowohl die Aufrechterhaltung der durch Ansermet aufgebauten Traditionen als auch eine davon ausgehende Ausweitung in Bezug auf das Repertoire und die internationale Anerkennung zugetraut werden. Rückblickend erscheint die Ernennung Kleckis aufgrund verschiedener Aspekte als logische Konsequenz. Bereits 1961 schrieb der renommierte Westschweizer Kulturjournalist Hermann Lang, dass es dereinst keinen anderen Nachfolger für Ansermet geben könne als Klecki. Dieser hat gerade das Eröffnungskonzert der Saison 1961/1962 mit dem OSR geleitet, in dem Isaac Stern zwei Violinkonzerte interpretierte:

"S'il fallait; quelque jour, désigner un successeur à Ernest Ansermet à la tête de l'OSR et qu'on demandât, par hasard, mon opinion, je n'aurais aucune hésitation. Ce successeur ne peut être que Paul Klecki. Je vois d'ailleurs une foule de suffrages se lever et témoigner en faveur de ses apparitions à l'OSR et au Septembre musical de Montreux – où il revient chaque année – est l'objet de l'admiration la plus vive, la plus spontanée. Cette fois encore, à ce récent concert de l'OSR une unanimité fervente salua cette belle conscience d'artiste et son chaleureux pouvoir de

¹¹⁸ Vgl. insbesondere die weiteren gesammelten Rezensionen im Nachlass unter der Signatur K 34.1.

¹¹⁹ Henri Jaton in der *Tribune de Lausanne* vom 16. Mai 1966.

rayonnement. Paul Klecki, de réputation internationale, n'est plus un étranger pour nous. [...]

Klecki, qui a le don du geste persuasif, musicien dans l'âme, dont l'intelligence lumineuse règle magnifiquement les phases et les plans du discours musical, dirige avant tout selon les généreuses impulsions du cœur. C'est pourquoi son emprise est si complète sur les musiciens qui, eux aussi, sont des êtres de sang et de chair, que rien ne touche autant que la noblesse du cœur."¹²⁰

Lang führt hier noch einen weiteren Aspekt aus, der Klecki auszeichnet, nämlich seine Fähigkeit, die Orchestermitglieder auf natürliche Weise von seiner Interpretation zu überzeugen und damit zu Höchstleistungen anzutreiben. Dieses Talent konnte er beim OSR in der Vergangenheit des öfteren unter Beweis stellen. Denn Klecki leitete bereits zwischen 1941 und 1966 insgesamt 30 Symphoniekonzerte mit dem OSR und war damit bestens mit den Gegebenheiten in Genf vertraut. Seit der Gründung des Orchesters 1918 bis zu diesem Zeitpunkt haben unter den Gastdirigenten lediglich Felix Weingartner (33 Konzerte), Robert Denzler (35) und Carl Schuricht (61) mehr Aufführungen mit dem Orchester bestritten als Klecki.¹²¹ Diese langjährige, regelmässige Zusammenarbeit hat die Wahl Kleckis zum neuen künstlerischen Leiter zusätzlich begünstigt. Für Klecki selbst, der sich des internen und öffentlichen Drucks mit Sicherheit bewusst war, dürfte die Entscheidung für Genf und gegen Bern vorwiegend im Umstand gelegen haben, wieder in seiner Heimatregion am Genfersee wirken zu können. Man muss letztlich auch sein Alter berücksichtigen, das beim Amtsantritt bereits 67 Jahre betrug und eine Rückkehr nach Montreux begünstigte, obwohl er in Bern hochgeschätzt war.

Klecki konnte während seiner Zeit als Chefdirigent beim OSR einige Erfolge feiern. Auch erfüllte er die Erwartung in Bezug auf die neue Ausrichtung auf die deutsche und osteuropäische Klassik und Romantik zu weiten Teilen. Bereits in seinem Antrittskonzert als Chefdirigent Anfang Oktober 1967¹²² interpretierte er mit den *Variationen über ein Thema von Haydn* (Brahms), Beethovens Violinkonzert (Arthur

¹²⁰ Hermann Lang in der *Nouvelle Revue de Lausanne* vom 8. November 1961.

¹²¹ Vgl. Orchestre de la Suisse romande (Hrsg.) 1968, S. 136-139. Dort gibt es eine tabellarische Übersicht über sämtliche Dirigenten, die seit der Gründung des Orchesters in Genf wirkten. Bei mehrfachen Engagements enthält die Tabelle zusätzliche Informationen über die Anzahl der geleiteten Aufführungen.

¹²² Vgl. 1. Abonnementskonzert vom 9. und 11. Oktober 1967.

Grumiaux als Solist) und den *Bildern einer Ausstellung* (Mussorgski/Ravel) ein entsprechend ausgerichtetes Programm, das in dieser Form unter Ansermet kaum denkbar gewesen wäre. Wie um diesen Wandel zu untermauern, setzte Klecki in den folgenden Abonnementskonzerten (Nr. 4, 5 und 6), die noch in demselben Jahr unter seiner Leitung stattfanden, Werke von Weber, Brahms (zweimal), Mahler (zweimal), Beethoven, Mozart, Schumann und einmal das Konzert für Orchester von Lutosławski auf das Programm. Kleckis Absichten lassen also von Beginn an keine Zweifel aufkommen, zumal es in ähnlichen Bahnen weitergehen sollte und er bei seinem nächsten Abonnementskonzert im März 1968 mit der fünften Symphonie von Tschaikowsky noch ein russisches Werk gleichsam in die Waagschale wirft.¹²³ Auch die zweite durch den Stiftungsrat formulierte Hoffnung, eine grössere internationale Präsenz, sollte bereits 1968 mit einer Tournee durch Japan ihre Erfüllung finden, bei der allerdings auch Ernest Ansermet mitwirkte. Zwischen dem 23. Juni und dem 5. Juli wurden insgesamt sechs Konzerte in fünf verschiedenen Städten gegeben.

Trotz der wenigstens von aussen betrachteten Erfüllung sämtlicher Anforderungen sollte Kleckis Engagement als Chefdirigent lediglich bis zum Ende der Saison 1969/1970 dauern, als er seine Demission bekannt gab. In der Festschrift zum 70jährigen Bestehen des Orchesters 1988 – unter dem schlichten Titel "OSR Orchestre de la Suisse romande 1918-1988" erschienen¹²⁴ – nimmt Klecki grundsätzlich einen sehr kleinen Raum ein, wobei sein Wirken lediglich in einer kurzen Bildunterschrift umrissen wird:

"Dieser Dirigent polnischen Ursprungs hatte sich nach Kriegsende in der Schweiz niedergelassen. 1967 bat ihn Ansermet, die Leitung des OSR zu übernehmen. Die Aufgabe erwies sich als schwierig, dies umso mehr als Ansermet weniger als zwei Jahre nach Kleckis Amtsantritt starb. Während Kleckis Amtszeit hatte das Orchester grosse Mühe, sich dem Einfluss seines vergangenen Chefs zu entziehen. Klecki trat 1970 zurück und starb drei Jahre später."¹²⁵

¹²³ Es wird bis zum 4. November 1968 dauern, bis Klecki zum ersten Mal als Chef ein französisches Werk mit dem OSR zur Aufführung bringen wird, nämlich *Le Tombeau de Couperin* von Ravel.

¹²⁴ Orchestre de la Suisse romande (Hrsg.) 1988. Durch die dreisprachige Anlage dieser Veröffentlichung liegt der Fokus auf wenigen historischen Meilensteinen des Orchesters, das mit viel Bildmaterial untermalt wird.

¹²⁵ Ebda., S. 80.

Dieser äusserst kurz ausgefallene Abschnitt mutet etwas befremdend an, zumal es sich bei Klecki um einen treuen und verdienten Wegbegleiter des Orchesters handelt. Ob der alleinige Grund für den frühzeitigen Rücktritt in der (angeblich) schwierigen Beziehung zu Ansermet gelegen hat, darf jedenfalls bezweifelt werden, obwohl dieser natürlich über sein offizielles Engagement hinaus die Fäden im Orchester gezogen haben dürfte. Schliesslich war das OSR sein Lebenswerk, das er nicht einfach so abgeben konnte. Klecki war jedoch ebenso eine starke Persönlichkeit, die sich zu wehren wusste und ihm war beim Amtsantritt sicher bewusst, dass Ansermet weiterhin Einfluss auf das OSR nehmen würde. Klar ist, dass die Auflösung des Vertrags auf Wunsch Kleckis erfolgte:

"Der Stiftungsrat des Orchestre de la Suisse romande (OSR) gab den Rücktritt von Paul Klecki bekannt. In einem Communiqué wird festgehalten, dass dem Wunsch des Dirigenten, seinen Vertrag vorzeitig abubrechen, stattgegeben worden sei. Allerdings sei vereinbart worden, dass Klecki noch die Abonnementskonzerte der Saison 1969/1970 sowie einige Konzerte des Programms der Saison 1970/1971 dirigieren werde."¹²⁶

Da sich Klecki nie über die Ursachen seines Rücktritts äusserte, können lediglich Vermutungen angestellt werden. Ein naheliegender Grund liegt im Alter und im Gesundheitszustand Kleckis, denn 1969 "veranlasste ihn ein heftiger Schlaganfall zur Einstellung seines Wirkens [...]."¹²⁷ Obschon Klecki diesen Rückschlag erstaunlich schnell überwand und bereits wenige Wochen später wieder Konzerte gab¹²⁸, dürfte sich das allgemeine Befinden des 70jährigen in dieser Zeit deutlich verschlechtert haben.

Ein weiterer Grund könnte in der Programmgestaltung liegen, obwohl Kleckis Fokus auf der klassisch-romantischen Tradition lag, was man zunächst grundsätzlich begrüsst. In Genf war man von Ansermet aber regelmässige Uraufführungen von Werken der grössten Komponisten der Zeit wie Strawinsky oder Honegger gewohnt. Klecki legte in dieser Sparte jedoch kein grosses Engagement an den Tag und hat sich damit vom Publikum und wohl auch dem Stiftungsrat diesbezüglich eher entfernt. Vielleicht wurden

¹²⁶ Kurznachricht in *Die Tat* vom 6. Dezember 1969 in der Rubrik "Musiknotizen".

¹²⁷ -tt- in *Der Bund* vom 7. März 1973. Der Artikel ist als Nachruf unter dem Titel "Zum Hinschied von Paul Klecki" erschienen.

¹²⁸ Vgl. ebda.

seine Programme letztlich doch als zu einseitig wahrgenommen. Des Weiteren hat Klecki auch keine Opernaufführungen am Grand-Théâtre de Genève geleitet, wozu sich das OSR ab 1934 verpflichtet hatte.¹²⁹ Das hiess für die Orchestergesellschaft, dass sie für sämtliche Inszenierungen am Theater einen Gastdirigenten verpflichten musste, was als Konsequenz höhere Ausgaben mit sich brachte. Man kann leicht annehmen, dass dieser Umstand für die Zusammenarbeit zwischen Dirigent und Vorstand nicht förderlich war. Allerdings muss in diesem Zusammenhang festgehalten werden, dass auch Ansermet in seiner Zeit nicht übermässig viele Produktionen am Grand-Théâtre begleitet und nur vereinzelt dort gewirkt hatte. Seinen Abschied als Chefdirigent gab Klecki schliesslich mit zwei Konzerten. Das erste fand anlässlich des 12. Abonnementskonzertes Anfang April 1970, das zweite in Form eines Extrakonzerts drei Wochen später statt. Bei Ersterem interpretierte er Dvořáks Cellokonzert sowie Mahlers 4. Symphonie. Das Extrakonzert bestritt Klecki mit Beethovens Missa solemnis, der einzigen bekannten Aufführung dieses Werks. Noch einmal machte er damit deutlich, welchem Repertoire er sich verpflichtet sah und welches er dem Westschweizer Publikum näher bringen wollte. Obwohl im zitierten Communiqué davon die Rede war, dass Klecki auch in der Saison 1970/1971 einige Konzerte leiten sollte, kam es nicht mehr dazu.¹³⁰

Worin die Gründe für den frühzeitigen Rücktritt auch immer lagen und obwohl mutmasslich die schlechter werdende Gesundheit Kleckis dabei eine Rolle gespielt hatte, wurde es nicht ruhiger um ihn. Im Gegenteil, Klecki nahm wieder vermehrt Engagements im Ausland wahr, die ihn noch in demselben Jahr nach Frankreich, Argentinien, England, Rumänien und Italien führen sollten. Im August führte er in Buenos Aires mit dem örtlichen *Orquesta Filarmonica* sämtliche Beethoven-Symphonien auf, was nicht auf einen schonungsvollen Monat hindeutet. Auch im darauffolgenden Jahr unternahm Klecki noch ein paar Auslandsreisen (Paris, Berlin, Wien und Düsseldorf) und konzertierte auch wieder vermehrt in der Schweiz. Höhepunkt war sein letzter Auftritt an den Internationalen Musikfestwochen in Luzern

¹²⁹ Vgl. Orchestre de la Suisse romande (Hrsg.) 1968, S. 127: "C'est à partir de 1934 seulement que l'O.S.R. est devenu l'orchestre attiré du Grand-Théâtre de Genève, par contrat avec la Société romande de spectacles d'abord, puis avec la Fondation du Grand-Théâtre. Auparavant, et sous des formes diverses, le Théâtre avait son propre orchestre."

¹³⁰ Weder in den Unterlagen im Nachlass noch im elektronischen Onlinearchiv des OSR sind weitere Kooperationen dokumentiert.

im August 1971, als er anlässlich des Eröffnungskonzerts Mahlers sogenannte *Auferstehungssymphonie* mit grossem Erfolg zur Aufführung brachte.¹³¹ Damit verabschiedete er sich, wie später in Bern (siehe oben) fulminant vom Luzerner Publikum. Aufgrund seines gesundheitlichen Zustands musste er 1972 eine zehnmonatige Pause einlegen und trat nur noch zweimal mit dem Basler Sinfonieorchester auf, zwei Konzertabende im Januar in Basel sowie drei Aufführungen Anfang Oktober in Basel, Olten und Lugano. Das Brahms-Requiem Mitte Oktober in Bern war dann definitiv der letzte öffentliche Auftritt Kleckis in der Schweiz.

Trotz seines hohen Ansehens auf internationaler Ebene war Klecki seiner zweiten Heimat stets verbunden. Von hier aus und dank der wichtigen Kontakte in der Schweiz konnte er seine Karriere starten, die ihn in die ganze Welt hinaustrug. Neben den jahrelangen Engagements und damit Grundpfeilern seiner Tätigkeit in der Schweiz – den Internationalen Festwochen in Luzern und Montreux sowie den regelmässigen Verpflichtungen beim OSR und dem BOV/BMG –, trat Klecki auch im Rest des Landes in losen Abständen auf. Zürich mit dem Tonhalle Orchester scheint dabei ebenso wie St. Gallen oder Basel eine eher untergeordnete Rolle zu spielen. Beim Stadtorchester Winterthur gastierte Klecki immerhin viermal, und zwar in den Jahren 1943 bis 1945, was ihm zur damaligen Zeit zusätzlich die Möglichkeit gab, sich in der Schweiz langsam zu etablieren. Einen vor allem in den 1950er Jahren wichtigen Part spielte auch das Radio Orchester Beromünster, mit dem er verschiedene Radiokonzerte spielte. Damit erreichte er ein sehr breites Publikum, das u. U. aufgrund dieser Ausstrahlungen später den Weg in einen Konzertsaal fand. Klecki dirigierte in der Schweiz aber nicht nur einheimische Orchester, sondern leitete etwa anlässlich der *Septembres musicaux* in Montreux angesehene europäische Spitzenorchester wie das Amsterdamer Concertgebouworkest, das Kölner Gürzenich Orchester oder das Orchestre National de France, mit dem er ausserdem beispielsweise im Oktober 1961 die Klubhauskonzerte in Basel, Zürich und Bern bestritt. Kleckis enge Beziehung zur Schweiz und ihren grossen Orchestern erstreckte sich von Genf über Zürich bis nach St. Gallen und von Basel über Luzern bis nach Lugano. Damit zeigt sich, dass Klecki nicht nur ein Kosmopolit im eigentlichen Sinn, d. h. in Bezug auf die ganze Erde war, sondern auch die Multikulturalität in der kleinen Schweiz lebte und sich darin offensichtlich wohl fühlte. All dies wäre jedoch kaum möglich gewesen, wenn am Anfang nicht Ernest Ansermet

¹³¹ Vgl. das Kapitel "Klecki als Mahler-Pionier".

auf Klecki aufmerksam geworden wäre und ihm den Weg geebnet hätte. Dies war Klecki zeitlebens bewusst und zeigte sich in einer grossen Dankbarkeit seinem Förderer in der Schweiz gegenüber:

"Für den Flüchtling Klecki (geboren in Lodz, Polen) sieht die Zukunft nicht rosig aus. «Da kam Ansermet. Schon verdankte ich ihm zahlreiche Anregungen, er hat mich stark beeinflusst. Aber dann rettete er mich gewissermaßen aus der Versenkung! Er vertraute mir, dem hier völlig Unbekannten, sein Orchester an, eines der besten der Welt. Jedes Jahr durfte ich es dirigieren. Ansermet hat mich derart in der Schweiz eingeführt: wem er vertraut, den läßt man auch anderswo in der Schweiz dirigieren. Dann durfte ich auch am Konservatorium in Lausanne lehren. Und dann kam, 1943, mein zweiter Helfer aus bitterer Not: die Internationalen Musikfestwochen Luzern. Ohne Ansermet wäre ich nicht nach Luzern gekommen; Luzern machte mich in den folgenden Jahren, den ersten Nachkriegsjahren, im Ausland bekannt. [...]»."¹³²

¹³² Alec Plaut (wie Anm. 25).

3. Internationale Karriere

Nach der Übersicht über Kleckis Beziehung zur Schweiz soll ein Rücktritt in die unmittelbare Nachkriegszeit unternommen werden. 1943 beginnt also dank seines erstmaligen Auftritts an den Internationalen Musikfestwochen in Luzern Kleckis Karriere als Dirigent auch auf internationaler Ebene rasant an Fahrt aufzunehmen. Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs eröffnen sich ihm zahlreiche Möglichkeiten, von der Schweiz aus auf der ganzen Welt als Gastdirigent in Erscheinung zu treten. Die folgenden Ausführungen sollen deshalb einige beispielhafte Schlaglichter in Kleckis internationaler Karriere in den Vordergrund rücken und anhand dieser seinen Stellenwert an unterschiedlichen Orten beleuchten.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Klecki ab 1945, nachdem er während des Krieges ausschliesslich in der Schweiz dirigiert hatte, schlagartig zu einem gefragten Interpreten auch im Ausland wurde. Die Gelegenheit, nun wieder freier reisen zu können, nahm er sogleich wahr und folgte einer Einladung aus Salzburg, um rund zwei Wochen nach der Eröffnung der Luzerner Festwochen das Mozarteum Orchester zu leiten. Die in verschiedenen Texten erscheinende Behauptung, wonach dieses Konzert vom 4. September gleichbedeutend mit dem Eröffnungskonzert der ersten Nachkriegsfestspiele gewesen wäre und Klecki auf Einladung der amerikanischen Besatzungsmacht bestritt¹³³, lässt sich nicht aufrechterhalten. Zum einen fanden die Festspiele 1945 im Zeitraum zwischen dem 12. August und dem 1. September statt, zum anderen erscheint Klecki in der Archivdatenbank der Festspiele¹³⁴ lediglich im Jahr 1962, als er anlässlich des 8. Orchesterkonzerts mit den Wiener Philharmonikern neben Kodálys *Psalmus Hungaricus* die Neunte von Beethoven dirigierte. Es sollte dies der einzige Auftritt für Klecki am berühmten Festival bleiben. Dennoch ist das Konzert von 1945 direkt im Anschluss an die Festspiele insofern von bleibender Bedeutung, als sich Klecki erstmals dem Österreichischen Publikum vorstellte, und zwar mit Tschaikowskis *Pathétique* und Beethovens c-Moll-Symphonie. Klecki wählte also sogleich zwei

¹³³ Die Geschichte erscheint in diversen Nachrufen und Rezensionen sowie bei Klecki-Voutaz, Yvonne und Closuit, Léonard Pierre 2010, S. 22: "Le 4 septembre de la même année [1945], je reçois un appel du gouvernement militaire américain en Autriche, me demandant de venir, à Salzburg, diriger le concert de réouverture du Festival, afin de célébrer les premiers mois de la paix."

¹³⁴ siehe: <https://archive.salzburgerfestspiele.at/archiv> (22. Juni 2019).

schwergewichtige, aber auch äusserst populäre Werke für seinen ersten Auftritt in Salzburg, die ihm einen Erfolg garantieren sollten.

Zu einer sehr grossen Ehre kommt Klecki ein Jahr später, als er ein Konzert zu den Wiedereröffnungsfeierlichkeiten der Mailänder Scala mit dem berühmten Opernorchester bestreiten sollte. Die Einladung von Toscanini, der als treibende Kraft hinter der schnellen Instandstellung der Scala stand und dank zahlreicher Benefizkonzerte und sonstiger Engagements entsprechend Mittel einbrachte, muss für Klecki eine grosse Freude gewesen sein. Ähnlich wie in Salzburg scheint er auch in Mailand der Fachwelt sein ganzes Können zeigen zu wollen, indem er ein eindrücklich breites Programm zum Besten gab: 4. Symphonie von Brahms, Mozarts *Kleine Nachtmusik*, das *Prélude à l'après-midi d'un faune* von Debussy sowie Szalowskis 1936 entstandene Ouvertüre für Orchester. Das Programm selbst stiess allerdings nicht bei allen Rezensenten auf Gegenliebe, zumal man sich eher neuere Werke zu wünschen schien:

"Verrebbe da domandarsi perché mai esulino sempre dai programmi i nomi di Scriabin, di Szimanovski, di Bloch, Bartok, de Falla e anche dei nostri Pizzetti e Alfano. La novità di ieri sera, per esempio, non compensava certo delle ripetizioni continue di Brahms e Mozart. Sappiamo benissimo che a Mozart e a Brahms non si può rinunciare come non si rinuncia a Beethoven, ma est modus in rebus."¹³⁵

Trotz dieser Kritik an den "althergebrachten" Kompositionen nimmt man Klecki und dessen Interpretationen grundsätzlich gut auf. Man verspricht sich auch in Mailand viel von ihm und sieht eine glanzvolle Zukunft voraus. Vor allem aber scheint Klecki auch hier – und das ist wohl das Wichtigste – insbesondere das Publikum auf seine Seite zu ziehen:

"Paul Kletzky è un direttore di primissimo ordine; la sua tecnica precisa ed equilibrata si allea ad una sensibilità robusta e volitiva e ad una preparazione culturale aggiornata e raffinata che gli permette di affrontare con eguale sicurezza stilistica un programma che va da Mozart a Debussy. Il pezzo più impegnativo di questo concerto era la quarta «Sinfonia» di Brahms che Kletzky ha risolto con una viva

¹³⁵ Abe. in einer nicht genannten Mailänder Zeitung. Enthalten in der Sammlung mit Rezensionen im Nachlass unter der Signatur K 5.6. In Bezug auf den vom Schreiber vorgeschlagenen italienischen Komponisten Ildebrando Pizzetti muss festgehalten werden, dass Klecki in späteren Jahren gerade diesen Tonschöpfer, insbesondere bei Auftritten in Italien, des Öfteren berücksichtigte und hauptsächlich die Canzone di Beni Perduci mehrmals interpretierte.

impetuosità generosa, pur rispettando il gusto per le sonorità un po' opache della musica sinfonica brahmsiana e mascherando invece con abili diversioni dinamiche gli angoli morsi, le «gaucheries» tipiche delle grandi composizioni del tardo romanticismo. [...] Comunque Paul Kletzky ha saputo darci un ottimo concerto e ben meritarsi gli applausi del pubblico."¹³⁶

Auch dieser Kritiker kann sich insbesondere nicht mit der Brahms-Symphonie anfreunden, die er als typisch unbeholfenes Werk der Spätromantik bezeichnet. Trotzdem zollt er Klecki insofern Respekt, als dieser eine tadellose und passende Interpretation ablieferte. Dasselbe Urteil gilt für die abschliessende Ouvertüre von Szalowsky, welche gemäss des Rezensenten zugunsten eines Werks von Szimanowsky hätte ausgetauscht werden sollen, um ein für Polen repräsentativeres Werk im Programm zu haben:

"Piacevole, ma anonima, ci è parsa l'«Ouverture» di Szalowsky che, per essere moderno distribuisce a piene mani accordi di seconda su di un tessuto musicale piuttosto vecchiotto e che si rifà troppo evidentemente alle arzille «ouvertures» dell'ultimo '800. Pensiamo che a rappresentare la musica polacca, un pezzo, ad esempio, di Szimanowsky sarebbe stato più interessante. Comunque Paul Kletzky ha saputo darci un ottimo concerto e ben meritarsi gli applausi del pubblico."¹³⁷

Das Urteil über die oberflächlich modern wirkende, jedoch letztlich altmodische Ouvertüre von Szalowsky fällt vernichtend aus. Klecki scheint mit diesem umfangreichen Programm sein Ziel, einem neuen Publikum ein möglichst breites Repertoire zu präsentieren, verfehlt zu haben. Dabei spielt nicht einmal die Tatsache, dass er vier mehr oder weniger gross angelegte Werke interpretierte die entscheidende Rolle, sondern viel mehr die Spannweite der Stile und Kompositionskonzepte.

Klecki war im Rahmen dieser Eröffnungsfeierlichkeiten ursprünglich lediglich für das dritte Konzert vorgesehen. Aufgrund der kurzfristigen Absage von Dimitri Mitropoulos, der krankheitsbedingt in den USA bleiben musste¹³⁸, kam er jedoch zu einem weiteren Gastspiel innerhalb dieses Zyklus'. Insgesamt wurde das zweite (innerhalb der Reihe

¹³⁶ F. B. in *Avanti* von Anfang Juni 1946 (genaues Datum nicht bekannt, im Nachlass ebenfalls unter der Signatur K 5.6).

¹³⁷ Ebda.

¹³⁸ In der anderntags erschienenen Rezension in *Il Popolo* heisst es: „Il Maestro Dimitri Mitropoulos ha comunicato telegraficamente alla Scala di essere impossibilitato a partire New York per sopraggiunta malattia.“

das vierte) Konzert besser aufgenommen als das erste, obschon auch dieses Programm eine grosse Vielfalt an kompositorischen Stilen aufwies¹³⁹. Die Absage Mitropoulos' führte dazu, dass Klecki der einzige ausländische Dirigent sein sollte, der an diesen Wiedereröffnungsfeierlichkeiten teilnahm. Die restlichen Konzerte wurden von italienischen Orchesterleitern bestritten. Erwähnenswert ist das Konzert vor allem dahingehend, als es erstmals zu einer Zusammenarbeit mit dem damals dreissigjährigen Yehudi Menuhin kam, der seinerseits den ersten Auftritt in Mailand nach dem Krieg feierte.

"Augurali davvero questi inizi della rinnovata vita scaligera se, assieme ai concerti del più grande direttore d'orchestra, hanno potuto giovare anche della presenza d'uno dei maggiori astri del firmamento solistico internazionale, quel Yehudi Menuhin che dal nuovo mondo ci è ritornato maturo nella coscienza artistica e ingigantito nella fama."¹⁴⁰

Kleckis erfolgreiche Gastspiele in Mailand blieben auch der heimischen Presse nicht verborgen und zeugen vom Status des Dirigenten, den er sich innerhalb weniger Jahre v. a. auch in der Schweiz erworben hatte. Obwohl Klecki zu dieser Zeit noch nicht eingebürgert war, nehmen ihn die Einheimischen bereits als "Montreusien" wahr:

"Nous apprenons que ce brillant chef d'orchestre vient de rentrer de Milan où il a participé, comme seul chef étranger, à la série de concerts organisés pour l'inauguration du théâtre rénové de la Scala, et dont le maestro Toscanini a dirigé le concert d'ouverture. Le concert pour lequel M. Kletzki fut engagé obtint un tel succès qu'on le pria de rester pour en diriger un second qu'il donna avec la collaboration du célèbre violoniste Menuhin.

M. Kletzki va maintenant au Portugal où il dirigera quatre concerts. Ajoutons encore qu'il a reçu un appel flatteur pour donner une série de douze concerts à Paris au cours de la saison prochaine, à la tête de l'Orchestre national. Nous nous réjouissons des succès de notre hôte et nous lui exprimons nos vives félicitations."¹⁴¹

Neben dem Rückblick bietet diese kurze Notiz – sie ist hier komplett wiedergegeben – auch einen Ausblick auf Kleckis in unmittelbarer Zukunft folgenden Auftritte in Portugal. Noch wichtiger ist jedoch der Hinweis auf die Übernahme mehrerer (Abonnements-

¹³⁹ Beethoven: *Egmont-Ouverture*. Bach: 2. Violinkonzert. Mendelssohn: 2. Violinkonzert. Tschaikowsky: 5. Symphonie.

¹⁴⁰ far. in *Mattima d'Italia* vom 9. Juni 1946.

¹⁴¹ *Journal de Montreux* vom 13. Juni 1946.

)Konzerte mit dem Orchestre national de France in der folgenden Saison. Es zeigt eindrücklich, dass Klecki nun definitiv als Dirigent von internationalem Rang wahrgenommen wurde und entsprechend Auftrittsmöglichkeiten angeboten bekam.

So begann eine Zeit, in welcher Klecki neben den Verpflichtungen in der Schweiz auch zahlreiche Reisen ins angrenzende und weiter entfernte Ausland unternahm. Einen ersten Höhepunkt dürfte dabei die zweieinhalb Monate dauernde Australientournee gebildet haben. Die Tournee ist dank zahlreicher Programmhefte im Nachlass sehr gut dokumentiert.¹⁴² Klecki dirigierte in Australien nicht weniger als 21 Konzerte in fünf unterschiedlichen Städten mit ebenso vielen Orchestern, wobei ihn der Weg von Melbourne über Sidney und Perth nach Adelaide und Brisbane führte. Danach folgte noch einmal eine Konzertserie in Sidney und Melbourne. Bedenkt man die geographische Ausdehnung Australiens und die Strecken, die dabei zurückgelegt werden mussten, lassen sich die Strapazen leicht erahnen. Neben diesen aufwendigeren Konzertreisen bestimmen zu Beginn der 1950er Jahre jedoch vorwiegend einzelne Gastdirigate in Europa Kleckis Kalender. Zunehmend gibt er Konzerte in ganz Italien, in den Beneluxstaaten, in Skandinavien und auffallend oft auf der Britischen Insel. So unternimmt er beispielsweise 1951 eine vierwöchige Tournee durch England mit dem renommierten Hallé Orchestra aus Manchester, auf welcher innerhalb von 25 Tagen zwölf Aufführungen stattfinden.¹⁴³

Im Frühjahr 1954 arbeitete Klecki wie bereits ein Jahr zuvor mit dem Israel Philharmonic Orchestra zusammen, diesmal für 23 Konzerte. Es ist allerdings unklar, ob diese Konzertserie innerhalb Israels stattfand oder ob sie als Europatournee durchgeführt wurde. Timothy Jackson geht von Letzterem aus, wobei auch Leonard Bernstein einige Konzerte geleitet haben soll.¹⁴⁴ Allerdings macht Klecki in seinem eigenhändigen

¹⁴² Im Nachlass unter der Signatur J 5.1. Leider fehlen jedoch Rezensionen zu diesen Konzerten. Vgl. auch die Konzertliste in Anhang 1.

¹⁴³ Bereits ein Jahr zuvor arbeitete Klecki für vier Konzerte – jeweils mit demselben Programm – mit dem Hallé Orchestra zusammen. Anfang 1954 absolvierte Klecki wiederum mehrere Auftritte in Grossbritannien, diesmal jedoch auch in Schottland (Edinburgh und Glasgow). Vgl. die Konzertliste in Anhang 1. Die Konzerte fanden, im Gegensatz zu 1951, vermutlich mit unterschiedlichen Orchestern statt. Die Aufführungen sind lediglich in Kleckis eigenhändigem Programmheft nachzuweisen, wo keine Orchester erwähnt sind. Einzig anlässlich des zweiten Konzerts in Edinburgh ist mit dem Scottish National Orchestra das ausführende Orchester bekannt.

¹⁴⁴ Vgl. Jackson 2006, S. 12.

Programmheft keinen Hinweis auf eine Europatournee, sondern schreibt lediglich "Israel avril-mai 1954. 23 concerts". Im Gegensatz dazu listet er im Eintrag ein Jahr später tatsächlich die verschiedenen europäischen Länder auf, welche er mit dem Israel Philharmonic Orchestra zwischen Mai und Juli 1955 besuchte.¹⁴⁵ Letztlich spielt es jedoch keine Rolle, wo die Serie von 1954 durchgeführt wurde. Viel wichtiger ist der Umstand, dass laut Timothy Jackson nach dieser gemeinsamen Gastspielreise Klecki die Chefposition des Israelischen Orchesters übernehmen sollte: "Am Ende dieser Tournee wurde ihm beinahe die Position des Chefdirigenten übertragen, jedoch wurde das Angebot zurückgezogen, als bekannt wurde, dass er sich vor seiner Hochzeit hatte taufen lassen."¹⁴⁶ Dass sich Klecki tatsächlich hatte taufen lassen, ist durch eine in der zweiten Lieferung des Nachlasses an die Zentralbibliothek Zürich von 2011 enthaltene Bescheinigung belegt, in welcher als Konfession "protestantisch" angegeben ist. Das Dokument steht in Zusammenhang mit der Immigration bzw. dem Antrag um die Schweizer Staatsbürgerschaft von 1949. Dass sich Klecki bereits 1928 taufen liess, lässt darauf schliessen, dass er kein praktizierender Jude war und sein Judentum eher kulturhistorisch als religiös verstand. Das führte zu einer lebenslangen starken Verbundenheit sowohl mit dem Israelischen Philharmonischen Orchester als auch dessen Herkunftsland, wovon zahlreiche Kooperationen im Konzertsaal und im Studio zeugen, auch wenn er letztlich nie die permanente Leitung übernehmen konnte.

Unklarheit herrscht über die Saison 1954/1955, in der Klecki der einschlägigen Literatur und verschiedenen Berichten zufolge¹⁴⁷ das Amt des Chefdirigenten des Liverpool Philharmonic Orchestra¹⁴⁸ innegehabt haben soll. Dass ihm diese Stelle angeboten wurde, ist insofern nicht erstaunlich, als er in den vergangenen beiden Jahren mehrmals mit diesem Orchester, und zwar mit grossem Erfolg, bei verschiedenen Gelegenheiten auftrat.¹⁴⁹ Merkwürdigerweise jedoch enthält der Nachlass keinerlei evidente Hinweise auf ein festes Engagement in der entsprechenden Saison. Weder werden darin

¹⁴⁵ Wörtlicher Eintrag in Kleckis eigenhändigem Programmheft: "Tournée avec Israël Phil. Orchestra | Danmark, Suède, 2 fois Paris | Rome, Angleterre, Hollande, Bruxelles. | mai, juin, juillet | programme: [...]".

¹⁴⁶ Jackson 2006, S. 12.

¹⁴⁷ Z. B. in der MGG2 oder in den Erinnerungen von Yvonne Klecki-Voutaz. Auch in diversen Zeitungsartikeln und Nachrufen ist von einer Festanstellung in Liverpool die Rede.

¹⁴⁸ Der ehrenvolle Zusatztitel "Royal" wurde dem Orchester erst 1957 durch Queen Elisabeth II verliehen.

¹⁴⁹ Vgl. die Konzertliste in Anhang 1.

Programmhefte noch Rezensionen aufbewahrt, die sich auf Liverpool beziehen würden, obschon gerade für diese Zeit ansonsten einige Informationen erhalten sind. Auch das in diesem Zeitraum ausführliche eigenhändige Programmheft von Klecki weist keinerlei Eintragungen auf, die auf Konzerte in Liverpool hindeuten würden. In Analogie dazu hat er während seines späteren Engagements in Dallas nämlich fast sämtliche Auftritte aufgelistet. Ein Blick in die Konzertliste zeigt des Weiteren, dass Klecki im Winter 1954/55 ziemlich stark ausgelastet war und zahlreiche Gastspiele in ganz Europa gab. Ab April 1955 war er schliesslich wiederum mit dem Israel Philharmonic Orchestra auf der oben erwähnten Europa-Tournee. Diese zahlreichen Verpflichtungen scheinen mit einem Posten als Chefdirigent in Liverpool kaum vereinbar. Tatsächlich bringt ein kurzer Abschnitt in der ersten historischen Publikation über das Orchester von 2009, die sich gänzlich auf Quellenmaterial aus dem Orchesterarchiv im Liverpool City Council abstützt¹⁵⁰, etwas Licht ins Dunkle:

"The Polish conductor and composer Paul Kletzki was lined up as a replacement for Rignold in the 1954-1955 season, along with the Englishman John Pritchard. However, at the very last minute Kletzki pulled out, citing issues over his work permit. The Society had been badly let down; Pritchard carried on alone."¹⁵¹

Klecki sollte also gemeinsam mit John Pritchard die Nachfolge von Hugo Rignold, der zwischen 1948 und 1954 als Chefdirigent amtierte, antreten. Vordergründig zog sich Klecki wegen Problemen mit der Arbeitserlaubnis zurück. Es ist aber durchaus denkbar, dass auch weitere Faktoren Klecki zu diesem Schritt bewogen, zumal er dem Orchester über Jahre hinweg eigentlich treu war. Störte es ihn, dass ihm ein weiterer Dirigent an die Seite gestellt wurde und er nicht allein Chef wurde? Wurde ihm keine Erhöhung des Etats bzw. der Orchesterstellen gewährt, wie er das üblicherweise bei späteren Festanstellungen verlangte? Gab es persönliche Probleme, die ihm eine Übersiedlung nach England verunmöglichte oder stimmt letzten Endes die Geschichte mit der Arbeitserlaubnis doch? Irgend einen Vorfall muss es gegeben haben, über den sowohl

¹⁵⁰ Die Herausgeber dieser Publikation halten im Vorwort fest: "Remarkably, it is the first major hardback book written about the Royal Liverpool Philharmonic in its entire existence." Hanley, Darren & McKernan, Vincent 2009, S. 8. Der Archivkatalog zum RLPO kann unter folgender URL durchsucht werden: <http://archive.liverpool.gov.uk/CalmView/TreeBrowse.aspx?src=CalmView.Catalog&field=RefNo&key=780+PHI>.

¹⁵¹ Henley, Darren & McKernan, Vincent 2009, S. 138.

Klecki als auch die Orchesterverantwortlichen später schwiegen.¹⁵² Diese Anekdote sowie die fehlenden Hinweise auf Aufführungen in Liverpool lassen die These, wonach Klecki gar nie als Chefdirigent des Liverpool Philharmonic Orchestra amtierte, mehr als wahrscheinlich erscheinen, was zudem vom Orchester auf Anfrage bestätigt wurde.

Das Bild ändert sich auch in der Folge kaum. Klecki bereist die Welt und tritt ausschliesslich als Gastdirigent in Erscheinung. Bereits kurz nach der Beendigung des Engagements in Liverpool gastiert er zum ersten Mal in Buenos Aires, wo er auch in Zukunft einige Konzerte gibt. Bereits zehn Monate nach diesen vier Konzerten vom August 1955 hält er bereits wieder in der argentinischen Hauptstadt auf, um diesmal insgesamt sechs Aufführungen zu leiten und anschliessend nach Chile weiterzureisen. Mit diesen Verpflichtungen eroberte Klecki – inzwischen bereits Mitte 50 – nun auch den südamerikanischen Kontinent. Damit besteht auf Kleckis persönlicher Landkarte jedoch noch immer eine empfindliche Lücke. Denn bisher ergab sich nie die Gelegenheit für ein Gastdirigat in Nordamerika. Erst am 17. Januar 1958 kommt es zum USA-Debut, als Klecki in der Music Hall von Cincinnati mit dem dortigen Symphonieorchester gastiert¹⁵³, wobei das Konzert tags darauf wiederholt wird. Im Anschluss an das Debut in Cincinnati folgen im Februar Auftritte in Baltimore, Philadelphia und in der New Yorker Carnegie Hall. An letzterer Stätte allerdings nicht mit dem einheimischen Orchester, sondern mit dem Philadelphia Symphony Orchestra. Klecki muss dabei in der Neuen Welt einen derart überzeugenden Eindruck hinterlassen haben – worauf die im Nachlass enthaltenen einzelnen Rezensionen tatsächlich auch hindeuten¹⁵⁴ –, dass man sich bei mehreren amerikanischen Orchestern ernsthaft mit ihm auseinandersetzte und in Betracht zog, ihm den Chefposten zu übertragen. Namentlich lagen konkrete Angebote aus Baltimore und Dallas vor. Nach dem sensationellen Erfolg in Baltimore war dies nicht weiter verwunderlich, zumal Klecki die offenbar nicht alltägliche Ehre stehender Ovationen zuteilwurde: "Paul Kletzki, Polish-born musician, was given a standing ovation last night at the Lyric Theater, where he

¹⁵² Henley & McKernan sprechen an anderer Stelle über diesen Vorfall von der "Paul Kletzki affair" (S. 154).

¹⁵³ Vgl. die März-Ausgabe des Magazins *Musical America* von 1958, in welchem unter dem Titel "Kletzki makes American Debut in Cincinnati" eine Konzertbesprechung erschien (im Nachlass unter der Signatur K 15.1).

¹⁵⁴ Vgl. die gesammelten Kritiken der USA-Konzerte unter der Signatur K 15.1 im Nachlass.

directed a program by the Baltimore Symphony."¹⁵⁵ Noch höher ist gar die Reaktion der Orchestermmitglieder einzuschätzen, denn: "Perhaps the greatest tribute was not the standing one of the audience but the seated one of the orchestra. All times the players refused to heed his invitation to rise and share in the applause. They stayed in their seats, themselves applauding."¹⁵⁶

Die Nomination Kleckis in Dallas war insbesondere auch für die Schweizer Presse eine kleine Sensation.

"Au cours d'une tournée triomphale dans les grands centres de l'Amérique du Nord et qui s'achève présentement au Mexique, le chef d'orchestre Paul Klecki s'est vu offrir la direction à titre permanent des orchestre de Baltimore et de Dallas. Paul Klecki a accepté le poste de chef d'orchestre de Dallas. L'excellent ensemble instrumental de cette ville ne peut manquer d'acquérir une renommée internationale sous l'ardente impulsion du Maître Klecki."¹⁵⁷

Obwohl die Freude für den eigenen Landsmann über diesen Erfolg überwiegt, gibt es auch kritische Töne aus der Schweiz. Diese richten sich nicht etwa an Klecki selbst, sondern vielmehr an die verantwortlichen Personen der einheimischen Institutionen, die nicht imstande zu sein scheinen, derart gewichtige Künstler im eigenen Land zu behalten und ihnen angemessene Anstellungen anzubieten:

"Schade, daß wir diesen Musiker verlieren. Er ist Schweizer Bürger, und es wurde zu gewisser Zeit von ihm im Zusammenhang mit dem Zürcher Tonhalleposten gesprochen. Es gehen unserem Lande immer wieder geistige und künstlerische Kräfte verloren, die zu halten es nur vermehrter Anstrengungen und der Ueberzeugung bedürfte, daß sie ebenso wichtig sind wie die Handelsbilanz."¹⁵⁸

Zusammenfassend bedeutet Kleckis Verpflichtung in Dallas für die Schweiz also einen Verlust, hingegen für die USA und im Besonderen für die texanische Hauptstadt einen Gewinn. Entsprechend gross waren die Vorschusslorbeeren und damit auch die Erwartungen an seiner neuen Wirkungsstätte. Noch bevor Klecki überhaupt eine Probe mit seinem neuen Orchester, geschweige denn einen öffentlichen Auftritt absolvierte, wurde ihm direkt nach seiner Ankunft in Dallas am 9. November 1958, quasi noch auf

¹⁵⁵ Weldon Wallace in *The Sun, Baltimore* vom 6. Februar 1958.

¹⁵⁶ Ebda.

¹⁵⁷ *La nouvelle revue de Lausanne* vom 14. März 1958 (im Nachlass unter K 15.2).

¹⁵⁸ *Der Bund* vom 17. März 1958.

der Landebahn des Flughafens, die Ehrenbürgerschaft der Stadt verliehen. Die Presse steuerte ihren Beitrag zu den hohen Erwartungen bei, indem sie ihn im Nachgang dieser Ehrung gleichsam in den Adelsstand erhob:

"Maestro VIII of Dallas began his reign at 2:15 p.m. Sunday. Paul Kletzki, eighth conductor of the Dallas Symphony Orchestra, set down at Dallas Love Field rather astonished at the size of the crowd that greeted him. Surprised, too, were the Dallas Symphony officials, who had arranged only for a small committee to be more of service than of ceremony. But Councilman W. C. (Dub) Miller was on hand to present a certificate of honorary citizenship to Kletzki, which ultimately had to be handed to him by J. Erik Johnson, president of the Chamber of Commerce and also Chairman of the Dallas Symphony Society Board. Miller was out of pocket that moment."¹⁵⁹

Die Entgegnung Kleckis hätte medienwirksamer nicht sein können: "Kletzki reached for an available sign of Dallas on the paved runway and dropped a handful of rock and mortar in a paper bag. "Some of the good earth of my new home," he said."¹⁶⁰ Rund eine Woche später, genauer am Montag, den 17. November 1958 eröffnet er die Konzertsaison mit einem sehr traditionellen, (einmal mehr) rein klassisch-romantischen Programm.¹⁶¹ Klecki blieb in dieser ersten Saison, mit Ausnahme einer kurzen Pause, die er in der Schweiz verbrachte, durchgehend in Dallas und leitete insgesamt 13 Symphoniekonzerte mit seinem Orchester. Zwar nehmen in all diesen Aufführungen seine stets favorisierten Kompositionen der deutsch-österreichischen und osteuropäischen Romantik den grössten Teil ein, jedoch lässt sich anhand der Konzertliste eine Entwicklung beobachten, die darauf schliessen lässt, dass Klecki seinem amerikanischen Publikum auch weniger bekannte zeitgenössische Tonschöpfer näher bringen wollte. Bereits im zweiten Abonnementskonzert eröffnet das Orchester den Abend mit dem ersten Orchesterkonzert des Italieners Goffredo Petrassi. In späteren Konzerten erklingen ausserdem Werke von Alfredo Casella und Arthur Honegger. Wenig überraschend versucht Klecki auch noch lebende amerikanische Komponisten wie Wallingford Riegger (1885-1961), Henry Cowell (1897-1965), Samuel Barber (1910-1981) und Robert Starer (1924-2001) in seinen Programmen zu

¹⁵⁹ John Rosenfield in *The Dallas Morning News* vom 10. November 1958. Der Artikel erschien unter dem Titel: "Dallas Welcomes Conductor Paul Kletzki".

¹⁶⁰ Ebda.

¹⁶¹ Weber: *Oberon-Ouverture*. Schubert: *Unvollendete*. Brahms: 1. Symphonie.

berücksichtigen.¹⁶² Einen bleibenden Eindruck hinterliess er in seiner ersten Saison aber vor allem mit einem als monumental empfundenen Werk, Brahms' *Deutsches Requiem*:

"'Monumental' is the word for this cathedral of music. And any season can be counted worthy that has offered such a noble reading as was given by Paul Kletzki and the forces under his command last night at the Music Hall. [...] There is nothing stagey, nothing meretricious about the approach of Paul Kletzki to the work. He was first of all concerned with the balances and the colors, letting the composer speak for himself, really all that Brahms asks. Not that the reading last night was lacking in excitement. The orchestra and chorus welled to the powerful crescendos, subsided exquisitely to the celestial silences, the hushed and comforting lyrical passages."¹⁶³

Klecki vermochte damit vom ersten Moment an sowohl die Fachwelt als auch das Publikum zu überzeugen. Derselbe Kritiker fasste schliesslich im Nachgang des elften Abonnementskonzerts nur ein paar Wochen später, als Klecki erstmals ein Werk Mahlers (1. Symphonie) auf das Programm setzte, dessen Wirkung auf die Zuhörerschaft passend zusammen:

"The performance was stylistically superb, given with beguiling sensuous beauty and informed with imaginative touches for the composer's bits and pieces. It was prepared with such detail that the listener occasionally encountered the fallibilities of the human element in the orchestra. Like most Kletzki efforts this season, the Mahler first captured its audience's head and heart. The orchestra's many moods were directly communicated. Again revelatory was the conductor's ability to untangle the naive and folksy song of the composer from the instrumental jungle."¹⁶⁴

Kleckis Fähigkeit – neben allen technischen Begabungen –, sowohl Kopf als auch Herz des Publikums zu berühren, wurde offenbar als eine der grössten Qualitäten betrachtet und scheint insbesondere in den USA gut angekommen zu sein.

In den folgenden beiden Saisons, in welchen er noch als Chefdirigent amtierte, scheint Klecki nicht mehr ein derart umfangreiches Programm in Dallas absolviert zu haben wie

¹⁶² Kleckis Programme enthalten oft Werke von im Aufführungsland geborenen bzw. beheimateten Komponisten. Auch gibt er regelmässig einheimischen jungen Solisten die Gelegenheit, sich einem breiten Publikum präsentieren zu können. Vgl. dazu insbesondere das Kapitel "Programmgestaltung und Repertoire" in dieser Arbeit.

¹⁶³ Eugene Lewis in *The Dallas Morning News* vom 9. Dezember 1958.

¹⁶⁴ John Rosenfeld in *The Dallas Morning News* verm. vom 11. Februar 1959.

noch zwischen November 1958 und Februar 1959. Darauf deuten zahlreiche Gastspiele ausserhalb der USA während der Wintermonate. Dennoch darf diese Zeit in den USA als eine erfolgreiche betrachtet werden. Sie ermöglichte ihm, auch auf dem nordamerikanischen Kontinent an Bedeutung zu gewinnen. Ausserdem bekleidete er erstmals länger als nur ein Jahr lang einen Chefposten.

Dass es auf Ende der Saison 1960/1961 zur Beendigung dieser Zusammenarbeit kam, ist (halboffiziell) mit dem angeschlagenen Gesundheitszustand des Dirigenten zu erklären. In einem 1962 erschienenen, umfangreichen Porträt wird Klecki mit entsprechenden Worten zitiert: "Because Mr. Kletzki has, in his own phrase, "been everywhere a foreigner" he is always a guest conductor in Europe, and ill health has compelled him to resign from his musical directorship in Dallas."¹⁶⁵ Zum Zeitpunkt des Rücktritts selbst gab es weder vonseiten Kleckis noch des Orchesters einen Kommentar über den Wunsch des Dirigenten, seinen Vertrag aufzulösen. Zwischen den beiden Parteien wurde Stillschweigen vereinbart.¹⁶⁶ Der Musikjournalist Eugene Lewis kann in seinem Artikel, der unter dem Titel "Kletzki asks to be let out of next season's contract" erschien, ebenfalls nur spekulieren und führt auch seinerseits gesundheitliche Gründe an. Er macht ferner auf einen weiteren Umstand aufmerksam, der mitverantwortlich für das abrupte Ende der Zusammenarbeit hätte sein können: "It has been known privately for a long time that Kletzki was dissatisfied with the rate at which the Dallas Symphony board was building the major orchestra which has been promised Kletzki."¹⁶⁷ Offensichtlich hat Klecki, wie dann später auch in Bern, von Beginn an auf eine Vergrösserung des Orchesterapparats bestanden, was jedoch aus Sicht des Dirigenten lediglich ungenügend erfolgte, wohl vor allem aus finanziellen Gründen, obschon der Etat bereits auf die erste Saison hin um 75'000 US Dollar erhöht wurde.¹⁶⁸ Trotz der noch immer fehlenden Mittel kann gemäss Lewis Kleckis vergangene knapp dreijährige

¹⁶⁵ *The Times* vom 21. Juni 1962. Denkbar ist zudem, dass auch Kleckis Frau, die im Herbst 1962 verstarb, bereits zu diesem Zeitpunkt krank war und einer Beendigung des Arbeitsverhältnisses mit dem Dallas Symphony Orchestra gegenüber zumindest nicht abgeneigt war, um in ihre Schweizer Heimat zurückzukehren.

¹⁶⁶ Vgl. Eugene Lewis in *The Dallas Morning News* vom 22. Februar 1961: "The conductor himself said, "I have given my word to make no comment on the situation at this time", and was not available for further questioning Wednesday."

¹⁶⁷ Ebda.

¹⁶⁸ Vgl. ebda.

Arbeit mit dem Orchester nicht hoch genug eingeschätzt werden – er hofft immer noch auf eine Fortführung des Vertrags – und es besteht die Befürchtung, dass es künftig wohl keinen gleichwertigen Chefdirigenten für Dallas mehr geben wird:

"Then [falls es zu einer Krise kommt] the decision will have to be made whether the Dallas is to have the first-class orchestra worthy of bearing the city's name, or whether to remain in the second ranks forever. This is not a matter of the quality of the general musician in the orchestra, but a matter of hiring more and, in only few instances, better players. One thing is sure. No one of the stature of Paul Kletzki is going to be lured down here again to conduct a second-class orchestra."¹⁶⁹

Wie wir wissen, sollte die Situation nicht mehr gerettet werden können. Allein die Tatsache, dass die Parteien Stillschweigen vereinbart hatten, ist mehr als ein blosses Indiz dafür, dass die gesundheitlichen Probleme nur vorgeschoben waren. Es kommt denn auch tatsächlich zur Auflösung des Vertrags und die Kleckis reisen nach der Saison 1960/1961 aus Dallas ab.

Zurück am Lac Léman beschreitet Klecki wiederum seinen gewohnten Weg mit verschiedenen Gastdirigaten, u. a. bereits im Oktober 1962 wieder in den USA (Chicago), hauptsächlich jedoch in Europa. So leitet er beispielsweise im Januar 1963 das Festkonzert zum 50jährigen Bestehen der Mozartgemeinde Wien mit den Wiener Philharmonikern, bevor er mit demselben Orchester an drei Österreichischen Spielstätten (Bregenz, Salzburg und Graz) insgesamt fünf Konzerte spielt, die im grossen Ganzen gut ankommen.¹⁷⁰ Ab diesem Jahr fasst Klecki auch in Ostasien Fuss, als er im November einige Konzerte mit dem Japan Symphonic Philharmony Orchestra an verschiedenen Orten in Japan, u. a. in Tokyo, gibt. Als er 1964 den Chefposten in Bern und ab 1967 denjenigen des Orchestre de la suisse romande übernimmt, konzentrieren sich die daneben durchgeführten Reisen wieder vermehrt auf das europäische Umfeld, wie bereits in den Jahren vor dem Engagement in Dallas. Die Schweiz wird gleichsam wieder zur Basisstation und zum Rückzugsort. Dies sollte sich bis zu seinem Tod 1973 auch nicht mehr ändern. Er erschliesst in diesem Sinn auch keine neuen Orte mehr, sondern gastiert im Ausland hauptsächlich bei Orchestern, die

¹⁶⁹ Ebda.

¹⁷⁰ Im *Demokratischen Volksblatt* erschien am 5. Februar 1963 eine vernichtende Kritik zum Salzburger Konzert. Vgl. das Kapitel "Ouvertüren und Zwischenspiele" in dieser Arbeit, wo eine längere Passage daraus zitiert wird.

er bereits aus früheren Kooperationen kennt. Immerhin unternimmt er – trotz den Festanstellungen in Bern und Genf – noch die eine oder andere Reise an entferntere Aufführungsstätten, so etwa 1964 nach Nordamerika (Chicago, Seattle, San Francisco) und 1965 nach Argentinien. Die letzten grossen Auftritte in Übersee bestreitet er im August 1970 mit der integralen Aufführung der Beethoven-Symphonien in Buenos Aires, die ihm noch einmal einen grossen Erfolg in Südamerika einbringen. Trotz zunehmend schlechter werdender Gesundheit – es sei an den Schlaganfall von 1969 erinnert – hat Klecki stets weitergearbeitet und dirigiert. Bezeichnenderweise starb er am 5. März 1973 während Probenarbeiten mit "seinem" Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, gleichsam auf dem Podium, an Herzversagen.

In Anbetracht dieses Werdegangs ist auffallend, dass Kleckis Karriere an wichtigen Wendepunkten stets fremdbestimmt war und vor allem dank seiner offensichtlichen Begabung, die von einflussreichen Personen erkannt wurde, eine erfolgreiche Richtung einschlug. Obschon Klecki grosse Erfolge feierte – und zuweilen mit den grössten Dirigenten seiner Zeit verglichen wurde –, ist er aus dem heutigen Bewusstsein des an klassischer Musik interessierten Publikums verdrängt worden und die Diskrepanz zwischen dem damaligen und dem heutigen Bekanntheitsgrad ist offensichtlich. Dass die Leistungen Kleckis heute nur noch einer kleinen Expertengemeinschaft bekannt sind, ist u. a. dem Umstand geschuldet, dass er hauptsächlich als Gastdirigent in Erscheinung trat und nur während weniger kurzer Phasen das Amt eines Chefdirigenten bekleidete. Im Gegensatz zu anderen Dirigenten reichte es für Klecki damit nicht zum "Star", was ferner auch nicht seiner oft zitierten Bescheidenheit entsprochen hätte. Das floskelhafte Bekenntnis, wonach das Werk selbst im Zentrum einer Interpretation stehe und dem ein Dirigent zu dienen habe (nicht etwa umgekehrt), war für Klecki nicht bloss ein Lippenbekenntnis, sondern tatsächlich ernst gemeint.

Der Umstand, dass Klecki durchgehend als Gastdirigent unterwegs war, auch während der Zeiten mit fester Chefposition, lassen auf einen stets suchenden und heimatlosen Geist schliessen. Auf jeden Fall ist der Werdegang sowohl des jungen Komponisten als auch des alternden Dirigenten geprägt von den Ereignissen des 20. Jahrhunderts, die ihn vor allem in den ersten 45 Lebensjahren permanent zur Emigration zwangen. Dass er, wie Baldassarre vermutet, "auch in den Nachkriegsjahren ein Heimatloser"¹⁷¹ blieb

¹⁷¹ Baldassarre 2005, S. 30.

und "auch in der Schweiz nicht mehr sesshaft werden"¹⁷² konnte, mag etwas drastisch formuliert sein. Denn Klecki hat stets seine Verbundenheit mit der Schweiz betont und sie, bzw. insbesondere die Region um den Lac Léman, als seine Heimat bezeichnet. Dennoch lässt der Drang, sich auch in beschaulicheren politischen Zeiten nicht nur auf einen Ort konzentrieren zu wollen, auf eine inhärente Unruhe schliessen, die eben dazu führte, dass Klecki auf der ganzen Welt tätig sein musste. In diesem Sinn war er tatsächlich ein Mensch, der aufgrund seiner Biographie zeitlebens auf der Flucht blieb. Positiv umformuliert, offenbart sich in Kleckis Fähigkeit, mit Künstlern und Orchestern unterschiedlicher Herkunft und mit verschiedenen Hintergründen – unabhängig davon ob in Europa, Asien oder Amerika – zusammenzuarbeiten, das Wesen eines Mannes, der ein Kosmopolit im besten Sinn war, ohne seine jüdisch-polnischen Wurzeln je gänzlich abzustreifen.

¹⁷² Ebda.

II Konzerttätigkeit

Als Folge davon, dass Klecki kaum längere Zeit an einem Ort als Chefdirigent gewirkt hat, war er meistens institutionell ungebunden, was ihm immer wieder die Gelegenheit für Gastdirigate auf der ganzen Welt ermöglichte. Aber auch während seiner Festanstellungen wurde er regelmässig von anderen Orchestern engagiert. Oft unternahm er ausgedehnte Konzertreisen, z. B. in Australien oder in Südamerika jeweils mit unterschiedlichen Orchestern. Mit einigen Orchestern hat Klecki über Jahre hinweg immer wieder zusammengearbeitet, während es mit anderen lediglich zu vereinzelter Kooperationen gekommen ist. Die reichhaltige Sammlung von Konzertprogrammen und -kritiken sowie der eigenhändige Konzertkalender im Nachlass¹⁷³ ermöglichen eine repräsentative, mit Sicherheit aber keine vollständige Zusammenstellung von Kleckis Konzerten und damit auch seines Repertoires.¹⁷⁴ Die im Rahmen dieser Arbeit geleistete Untersuchung stützt sich denn auch vorwiegend auf dieses Korpus aus dem Nachlass.¹⁷⁵ Die Analyse des Repertoires erlaubt es, einerseits Konstanten und Vorlieben im künstlerischen Schaffen des Dirigenten zu eruieren, andererseits aber auch die gewissermassen von der Norm abweichenden Besonderheiten zu beleuchten. Damit trägt die Untersuchung der Programmauswahl durch den Dirigenten entscheidend zum Verständnis seines künstlerischen Wesens bei.

¹⁷³ Vgl. im Nachlass folgende Signaturgruppen: Konzertprogramme (J 1.1-J 26 1.1), Rezensionen (K 1.1-K 35.1), Eigenhändiger Konzertkalender (Zusatzschenkung von 2011, bis dato ohne Signatur).

¹⁷⁴ Eine Auflistung mit Kleckis Repertoire findet sich in Anhang 3.

¹⁷⁵ Grossangelegte Projekte, die historische Konzertprogramme digital zugänglich machen, fehlen heute leider immer noch. Lediglich vereinzelte Digitalisierungsprojekte beschäftigen sich mit diesem Derivat (z. B. RISM Schweiz mit dem *OnStage-Projekt*, vgl. www.rism-ch.org). Immerhin gibt es auch vereinzelte Orchester, die diesen Service auf ihrer jeweiligen Homepage anbieten (z. B. das Orchestre de la Suisse Romande unter www.osr.ch). Inzwischen gibt es auch auf der Website der Wiener Philharmoniker eine Archiv-Datenbank, die bis zur Orchestergründung 1842 zurückreicht. Eine weitere hilfreiche Datenbank bieten die Salzburger Festspiele (<https://archive.salzburgerfestspiele.at/archiv>). Allerdings sind auch diese Sammlungen nicht immer vollständig, weshalb sich ein Abgleich mit vorhandenen gedruckten Programmheften und Rezensionen. Eine umfangreiche Sammlung, nämlich die Digitalisate von rund 12'000 Programmheften aus der Zeit von 1770 bis in die 1990er Jahre vornehmlich aus Berlin, bietet das Projekt „Archiv des Konzertlebens“ des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz in Berlin (https://simpk.de/archiv_des_konzertlebens_1751.html). Die Datenbank erlaubt eine gezielte Suche nach diversen Kriterien. Letzte Überprüfung der Webseiten am 22. Juni 2019.

1. Programmgestaltung und Repertoire

Als Paul Klecki seine internationale Dirigentenkarriere in den späten 1930er Jahren startete, hatte sich schon längst ein prototypisches Programmkonzept für Symphoniekonzerte herausgebildet und etabliert. Aus den bunt gemischten, oft über drei bis vier Stunden dauernden Konzerten noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts¹⁷⁶ entwickelte sich analog zu den heterogenen Schichten des Bürgertums ab dem Zeitpunkt um 1848 gemäss Dorothee Kalbhenn eine Vielzahl unterschiedlicher Konzerttypen heraus:

„Als Ausrichtung fungieren verschiedene, das Programm prägende Faktoren: Der besondere Anlass definiert z. B. das Fest-, Gedächtnis- oder Wohltätigkeitskonzert, bestimmte Zielgruppen das Jugend- oder Arbeiterkonzert, der Ort das Strand-, Garten-, Promenaden- oder Schiffskonzert, organisatorische Spezifika das Abonnements-, Sonder-, Nachtkonzert oder die Matinee, Besetzungen das Volksmusik-, Oratorien- oder Kammerkonzert etc. Es gibt also mitnichten *das* bürgerliche Konzert – doch gibt es bald etwas wie das *seriöse* Konzert, das an dieser Kreuzung der Ausdifferenzierungen eine Richtung nimmt, die sich als Sackgasse entpuppt: In einer Verquickung von ästhetisch-moralischen und kommerziellen Gründen fährt es sich fest.“¹⁷⁷

Die kulturhistorischen, ästhetischen, ökonomischen und nicht zuletzt politischen Hintergründe, die zu jener Zeit zu neuen Formen des Programmwesens führten, können an dieser Stelle nicht ausführlich erläutert werden.¹⁷⁸ Wichtig in diesem Zusammenhang

¹⁷⁶ Vgl. z. B. Salmen 1988 (S. 80), der die Erwartung der Zuhörerschaft betreffend Programmgestaltung folgendermassen beschreibt: „[...] auf ein einleitendes Orchesterwerk hatte ein begleitetes Gesangssolo sowie ein Satz aus einem Instrumentalkonzert zu folgen. Nach einer ‚Conversations‘-Pause, die entsprechend den Wünschen des Publikums unterschiedlich lang war, gab es Lieder oder Arien, ein Instrumentalsolo, das frei improvisiert werden konnte, sowie ein grösseres Orchesterwerk.“

¹⁷⁷ Kalbhenn 2011, S. 112.

¹⁷⁸ Eine ausführliche Übersicht bietet Dorothee Kalbhenns Monographie über die Geschichte von Konzertprogrammen. Auch der Artikel von Hans-Werner Heister zum Thema „Konzertwesen“ in der neuen MGG beleuchtet die Hintergründe des Wandels in der Programmgestaltung im Verlauf der Zeit in verdichteter Art und Weise. Eine etwas ältere aber übersichtliche Darstellung aus dem Jahr 1971 (2. Auflage 1980) stammt von Heinrich Schwab. Schliesslich geht Hans-Joachim Hinrichsen in seiner Bülow-Monographie (1999) spezifisch auf die systematisch gestalteten Programme von Bülow ein und beleuchtet dort auch politisch motivierte Hintergründe für Programmreformen. Hans von Bülow gilt, neben

ist der Umstand, dass sich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts für die bei Kalbhenn als ‚seriös‘ bezeichneten Konzerte ein neuer Typus von Programmgestaltung etabliert, der mit Abstrichen bis in die heutige Zeit Gültigkeit hat und, zumindest in der Wirkungszeit Kleckis, durchaus als die konventionellste bezeichnet werden kann.

„Dabei bildete sich dann zum einen zumal im späteren 19. Jh. im gehobenen, ‚philharmonischen‘ Segment des entwickelten Konzertwesens derivativ eine Reduzierung und Normierung des Gattungskanons sowie des Programms auf bis heute gültige Standards mit Ouvertüre – Solokonzert – Symphonie.“¹⁷⁹

Auffallend hierbei ist, dass die Vokalmusik – insbesondere die kammermusikalische mit dünner Begleitung – immer häufiger aus den Programmen der seriösen Orchesterkonzerte gestrichen wurde. Damit kristallisierte sich zunehmend ein Programmschema heraus, das höheren ästhetischen Ansprüchen genügen und nicht mehr „nur“ dem alleinigen Vergnügen dienen sollte, sondern vielmehr das musikalische Kunstwerk selbst ins Zentrum des Interesses rückt. Freilich blieben die anderen, „leichteren“ Konzerttypen weiterhin bestehen, wurden jedoch entsprechend in eigenen Konzertreihen durchgeführt. Die Konzerttypen lösten sich also in keiner Weise chronologisch ab, sondern existierten noch längere Zeit parallel nebeneinander. Dennoch „vollzog sich eine selektive Trennung von ‚heiter‘ und ‚ernst‘“¹⁸⁰. Die heute gebräuchliche, auf vergütungsrechtliche Differenzierung zurückgehende Trennung in E- und U-Musik gab es in diesem Sinne also faktisch bereits damals.

Eine zentrale Funktion übernahm in den nun inhaltlich konzentrierten Konzerten die Symphonie. Zwar erschienen auch in den Mischprogrammen oft Symphonien vorwiegend grosser Meister, jedoch meistens lediglich in Auszügen.¹⁸¹ Es war üblich, nur einzelne Sätze von Symphonien zur Aufführung zu bringen, um damit „auch das breite bürgerliche Publikum an ästhetischer Bildung teilhaben zu lassen“¹⁸². In den „neueren“ Programmen hingegen erfuhr die Aufführung einer Symphonie in ihrer integralen Gestalt ein zusätzliches Gewicht, weil sie nun in der Form einzelner Sätze

Liszt und Mahler, als wichtigster „Erneuerer“ in Bezug auf die Programmgestaltung im ausgehenden 19. Jahrhundert.

¹⁷⁹ Heister 1996, Sp. 698.

¹⁸⁰ Salmen 1988, S. 82.

¹⁸¹ Vgl. die Beispiele bei Kalbhenn 2011, S. 106f.

¹⁸² Kalbhenn 2011, S. 107.

„nicht mehr zwischen Barkarolen oder modischen Tanzarrangements placiert werden, um dort zu erbaulichen Beilagen zu gerinnen“¹⁸³:

„Die Sinfonie wird durch ihren musikalischen Gehalt und der damit verbundenen Zuweisung ästhetischer Bedeutung Mitte des 19. Jahrhunderts zu einer repräsentativen Gattung des gut situierten Bildungsbürgertums, das sich als wahre Kunstelite abzugrenzen bemüht. Dabei entscheidet der variierende Einsatz der so symbolisch aufgeladenen Sinfonie über den Rang eines Konzertprogramms sowie über das Zielpublikum eines Konzerts. [...] Je mehr Bedeutung der Sinfonie in einem Programm beigemessen wird, desto mehr Bedeutung erfährt damit auch das Programm selbst, und desto mehr wird es als Produkt für die ‚Kunstelite‘ identifiziert.“¹⁸⁴

Die hier erwähnte Bedeutung der Symphonie innerhalb des Konzerts steigert sich je nach ihrer Platzierung im Ablauf. Insbesondere an den exponierten Stellen wie am Anfang oder am Schluss eines Konzerts erfährt sie ein grösseres Gewicht, was ihren künstlerischen Wert als anspruchsvolle Gattung der Orchestermusik nur noch mehr akzentuiert. So konnte es zuweilen dazu kommen, dass sowohl zu Beginn als auch als Abschluss eines Konzerts eine Symphonie zum Erklingen gebracht wurde.¹⁸⁵

1.1 Programmgestaltung

Bei Kleckis Konzertprogrammen lassen sich zahlreiche verschiedene Typen beobachten, die sich – so viel vorab – nicht strikt an einem immer gleichen, vordefinierten Ablauf orientieren. Den Ausgangspunkt bildet derjenige Typus, der dem oben beschriebenen Schema Ouvertüre – Solokonzert – Symphonie entspricht. Diese dreiteilige Form erscheint zwar sehr oft in Kleckis Konzertprogrammen, in seiner *reinen* Gestalt im Verhältnis zu weiteren Typen jedoch erstaunlich selten. In vielen Fällen bedarf es zudem der Ausweitung z. B. des Ouvertüren-Begriffs, um ein Konzert dennoch diesem Typus zuordnen zu können. Oftmals wurde diese durch ein anderes, zumeist einsätziges Orchesterstück ersetzt. Die Gattung „Ouvertüre“ muss in diesem Zusammenhang deshalb etwas weiter gefasst und mit dem Terminus „Eröffnungstück“

¹⁸³ Salmen 1988, S. 82.

¹⁸⁴ Kalbhenn 2011, S. 105.

¹⁸⁵ Vgl. ebda.

versehen werden.¹⁸⁶ Dennoch sind diese „klassischen“ Konzert- und Opernouvertüren, sofern das Programm diesem „ernsten“ Konzertschema entspricht, in Kleckis Konzertkalender am häufigsten vertreten. Neben den sehr oft aufgeführten Ouvertüren Beethovens, nämlich die *Coriolan*-, *Egmont*- und *Leonore-Ouvertüre* Nr. 3, nahm Klecki nur vereinzelt Werke in seine Programme auf, die dieser Gattung entsprechen.¹⁸⁷ Am ehesten wären an dieser Stelle noch die *Tragische Ouvertüre* von Brahms oder die Fantasieouvertüren *Francesca da Rimini* und *Romeo und Julia* von Tschaikowsky zu erwähnen, die ebenfalls diesem Genre zugerechnet werden können. Klecki setzte daneben auch Opernouvertüren auf das Programm. Die Spannweite reicht von Mozarts *Zauberflöte* über Berlioz' *Benvenuto Cellini* und Webers *Oberon* bis hin zu einigen Opernvorspielen von Wagner (*Meistersinger*, *Holländer*, *Tristan*), um nur einige Beispiele zu nennen, die mehrmals im Konzertkalender erscheinen. Ergänzt wird diese Aufzählung durch vereinzelt aufgeführte Ouvertüren anderer Komponisten, vorwiegend der klassisch-romantischen Tradition. Von den oben erwähnten Eröffnungsstücken, die nicht explizit als Ouvertüre bezeichnet werden können, waren bei Klecki die *Variationen über ein Thema von Haydn* von Brahms äusserst beliebt. Nicht weniger als 48 Mal setzte Klecki dieses Werk auf ein Programm, wobei es fast ausschliesslich zu Beginn eines Konzerts zu stehen kam. Auffallend oft gelangten aber auch kurze zeitgenössische Werke als Konzertaufakte zur Aufführung. Darunter befinden sich Werke wie Geisers Fantasie op. 31, Schnabels Rhapsodie für Orchester, Schoecks *Sommernacht*, die *Canzone di Beni Perduti* von Pizzetti oder Petrassis erstes Orchesterkonzert. Die relative Häufung zeitgenössischer Orchesterkompositionen zu Beginn von Kleckis Programmen wird durch den Umstand begünstigt, dass zu dieser Zeit eben zahlreiche kurze Orchesterstücke komponiert und verlegt wurden. Klecki hat sich also lediglich dieses Materials bedient und in ihm oftmals ein geeignetes Mittel gesehen, „moderne“ Musik in seine Programme einfliessen zu lassen. Dank der Kürze der Werke und der häufigen Platzierung am Anfang eines Konzerts konnte die neuere Musik auch einem eher konservativen Publikum in gross ausladenden Symphoniekonzerten zugemutet werden.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Vgl. hierzu auch das Kapitel „Ouvertüren und Zwischenspiele“ dieser Arbeit.

¹⁸⁷ Als Basis für dieses und die folgenden Beispiele vgl. die Liste mit Kleckis Konzertrepertoire in Anhang 3.

¹⁸⁸ Klecki war sich der Problematik, dem Publikum aktuelle Werke "zuzumuten", durchaus bewusst, obwohl er sie – gerade als ehemaliger Komponist – nicht ablehnte. In einem Artikel im *Berner Bund* vom

Sehr häufig, jedoch wenig überraschend, tritt der Grundtypus mit Ouvertüre, Solokonzert und Symphonie bei Abonnementskonzerten in Erscheinung, gilt doch diese Konzertart mit dem oftmals gleichen Publikum am ehesten als konservativ, was die Programmgestaltung betrifft. Als Beispiel aus der im Anhang enthaltenen Konzertliste könnten etliche Konzerte aus allen Dekaden, in denen Klecki aktiv dirigierte, dienen. Aus den Anfängen seiner Karriere ist das reine Tschaikowsky-Abonnementskonzert vom 15. Februar 1944 mit dem Tonhalleorchester in Zürich exemplarisch. Nach der einleitenden, einsätzigen Fantasie *Francesca da Rimini* erklingt das zweite Klavierkonzert. Abgeschlossen wird die Aufführung mit der vierten Symphonie. Aus den späteren Jahren dient das Konzert vom 19. März 1970 in Helsinki als Beispiel für diese konventionelle Programmgestaltung. Auch hier erklangen Werke von nur einem einzigen Komponisten, nämlich von Beethoven, in folgender Reihenfolge: *Egmont-Ouvertüre*, Violinkonzert, 3. Symphonie; allesamt Kompositionen, die Klecki nicht nur sehr häufig, sondern in anderen Konzerten auch mit unterschiedlichen anderen Werken verschiedener Komponisten kombinierte. Sie nahmen damit in der gesamten Karriere, wie auch sämtliche weiteren Beethoven-Werke, eine zentrale Rolle in seinem Schaffen ein. Beide Beispiele folgen exakt dem vorgegebenen Schema Ouvertüre – Solokonzert – Symphonie, d. h. nicht nur die einzelnen Gattungen selbst werden übernommen, sondern auch die Abfolge. Der Symphonie kommt damit als Konzertabschluss, wie oben gesehen, eine gewichtige Rolle zu. Die Konzertliste Kleckis offenbart jedoch, dass durchaus auch Umstellungen möglich sind und von ihm zuweilen auch umgesetzt wurden.

Von dieser Grundform ausgehend können nun etliche weitere Programmtypen abgeleitet werden. Sehr beliebt schien, zumindest bei Klecki, das Ersetzen entweder der Ouvertüre oder des Solokonzerts durch eine weitere Symphonie. Falls das Programm zusätzlich zu den zwei Symphonien noch ein Solokonzert aufwies, welches

Januar 1967 beobachtet und beschreibt der Musikjournalist R. Weibel diesen Umstand treffend und setzt ihn in den Kontext der Hörgewohnheiten des Publikums: "Klecki steht der modernen Musik keineswegs ablehnend gegenüber, doch ist er sich bewusst, dass die Kluft zwischen dem Publikum und den zeitgenössischen Komponisten heute tiefer ist denn je. Konzerte mit Experimenten und unbekannten Namen (die Ausnahme bilden hier etwa Boulez, Penderecki, Stockhausen, Henze und Nono) werden vom Durchschnittshörer gemieden, so dass sich eine vorsichtige Programmwahl aufdrängt." R. Weibel in *Der Bund* vom Januar 1967 (im Nachlass unter der Signatur K 34.1). Interessanterweise hat Klecki von keinem der hier genannten Komponisten je ein Werk zur Aufführung gebracht.

in der Regel in der Mitte zu liegen kam¹⁸⁹, war die Eröffnungssymphonie meist eine eher kürzere und vermeintlich leichte. Es ist augenscheinlich, wie oft Klecki bei derartigen Programmen das Konzert beispielsweise mit einer Haydn-Symphonie eröffnete. Offenbar erachtete Klecki Haydns Symphonien, nicht zuletzt aus chronologischen Gründen, als ideale Einstiegsmusik für Symphoniekonzerte, weil sie eben allein von der Aufführungsdauer her wenig Platz einnehmen. So dauern beispielsweise Brahms' *Variationen über ein Thema von Haydn* nur etwas weniger lang als die von Klecki am meisten gespielte c-Moll Symphonie Nr. 95. Daneben betrachtete er wohl auch den leichteren Gestus von Haydns Symphonien, gerade gegenüber der in solchen Konzerten gerne ihr an die Seite gestellten gross angelegten Symphonie, z. B. von Beethoven, Tschaikowsky oder Brahms, als ideale Ergänzung bzw. als Kontrast. Am 11. März 1953 setzt Klecki der erwähnten Haydn-Symphonie die Vierte von Brahms gegenüber. Komplettiert wird das Programm mit dem zweiten Klavierkonzert von Chopin, das in der Mitte zu liegen kommt. Am 13. November 1947 kombiniert er besagte Haydn-Symphonie, die wiederum das Konzert eröffnet, mit Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* und mit der abschliessenden ersten Symphonie Gustav Mahlers. Auch hier ist eine klare Steigerung mit dem dramaturgischen Höhepunkt zum Schluss hin zu beobachten. Eine andere *klassische* Symphonie, die zuweilen ein Konzert eröffnete, ist die 39. in Es-Dur von Mozart. In den beiden Konzerten Anfang Februar mit den Wiener Philharmonikern in Bregenz und Graz wird sie mit Wagners *Siegfried-Idyll* und Tschaikowskys *Pathétique* kombiniert. Obwohl die Es-Dur-Symphonie von der Anlage her nicht mit Haydns 95. Symphonie zu vergleichen ist, nimmt sie von der Aufführungsdauer her betrachtet nicht viel mehr Platz ein als diese und dehnt damit das gesamte Konzert nicht wesentlich aus. Eine derartige Programmgestaltung weicht also nur marginal vom Grundtypus ab, zumal die Eröffnungssymphonie in diesen Fällen von

¹⁸⁹ Bei der Reihenfolge der Werke ist insbesondere dann Vorsicht geboten, wenn lediglich Angaben aus dem eigenhändigen Konzertkalender vorhanden sind. Denn wenn der Kalender im Sinne einer Konzertplanung verwendet wurde, ist es gut vorstellbar, dass Klecki zumindest bei einem Teil der Konzerte zuerst eine Symphonie notierte, um das Restprogramm anschliessend darum herum zu gestalten. Als Beispiel für diese Annahme kann das Konzert vom 25. September 1952 herangezogen werden. Die Reihenfolge der Werke in EPH lautet folgendermassen: Beethoven, 6. Symphonie; Liebermann, 1. Symphonie; Brahms, *Variationen über ein Thema von Haydn*. Es ist kaum vorstellbar, dass Klecki diese drei Werke in dieser dramaturgisch nicht sinnvollen Reihenfolge angeordnet hat. Viel eher muss davon ausgegangen werden, dass die *Haydn-Variationen* zu Beginn und die Beethoven Symphonie am Schluss erklingen sind.

den Proportionen und ihrer Gewichtung her in der Regel mit einer einsätzigen Konzertouvertüre vergleichbar ist.

Konzerte, in welchen die zweite Symphonie anstelle eines Solokonzerts programmiert ist, halten sich in etwa die Waage mit denjenigen, welche keine Overtüre aufweisen. Dies bezieht sich immer noch auf den erweiterten Grundtypus mit insgesamt drei Werken in einem Konzert. Was den Programmablauf hier betrifft, ist kein klares Muster ersichtlich. Meistens erscheint die Overtüre zu Beginn¹⁹⁰ oder umrahmt von den beiden Symphonien¹⁹¹ in der Mitte des Programms. Sie bildet aber nie den Abschluss des Konzerts, sofern insgesamt drei Werke aufgeführt werden, wovon zwei eine Symphonie sind. In ausgedehnteren Programmen kann es vorkommen, dass eine Overtüre ein Konzert beschliesst. Auf jeden Fall ist auch bei diesem Typus in der Regel jeweils eine Symphonie grösser angelegt als die andere, d. h. auch hier kommen häufig Haydn- und Mozart-Symphonien zum Zug. Aber auch zeitgenössische Symphonien bilden sowohl als Substitut eines Solokonzerts als auch eines eigentlichen Eröffnungstücks (wie oben) eine ideale Ergänzung zu der in diesem Typus praktisch durchgehend erscheinenden, ausladenden romantischen Symphonie, die meistens den Schluss eines Konzertes bildet. Unter anderem lassen sich in diesen Programmen, wenn auch nur vereinzelt, Symphonien folgender Komponisten des 20. Jahrhunderts finden: Kurt Atterberg¹⁹², Luc Balmer¹⁹³, Franz Berwald¹⁹⁴, Bruno Bettinelli¹⁹⁵, Gunnar

¹⁹⁰ Vgl. z. B. Konzerte vom 16. bzw. 18. Mai 1947 mit folgendem Programm: Berlioz, *Benvenuto Cellini-Ouvertüre*; Beethoven, 5. Symphonie; Tschaikowsky, 5. Symphonie.

¹⁹¹ Vgl. z. B. die Konzerte vom 11. und 12. Oktober 1962 in Chicago: Schubert, *Unvollendete*; Wagner, Vorspiel zu *Tristan und Isolde*; Brahms, 1. Symphonie.

¹⁹² Im Konzert vom 25. März 1959 wird Atterbergs eröffnende Symphonie Dvořáks Violinkonzert und Debussys *La Mer* gegenübergestellt.

¹⁹³ Luc Balmers Symphonie in a-Moll steht im März 1963 am Anfang eines Abonnementskonzerts der Bernischen Musikgesellschaft, gefolgt von der Overtüre zu *Benvenuto Cellini* von Berlioz, dem zweiten Klavierkonzert von Martinu und der abschliessenden 5. Symphonie Tschaikowskys.

¹⁹⁴ Eine nicht näher erwähnte Berwald-Symphonie führt Klecki während einer Schweden-Tournee im September 1958 zweimal, jeweils als Konzertauftritt, auf: im ersten Konzert mit einem Haydn-Cellokonzert und Mussorgskis *Bilder einer Ausstellung*, im zweiten Konzert gefolgt von der *Leonore-Ouvertüre* (Beethoven) und Tschaikowskys *Pathétique*.

¹⁹⁵ Die *Sinfonia breve* (1954 komponiert) eröffnet ein Konzert in Rom im Januar 1956. Es folgen das Klavierkonzert von Khatchaturian sowie die 7. Symphonie von Beethoven.

Bucht¹⁹⁶, Hilding Rosenberg¹⁹⁷ oder auch Arthur Honegger¹⁹⁸. Auffallend hierbei ist die Stellung dieser Symphonien im jeweiligen Konzertkontext. Zeitgenössische Werke bilden mit ein paar Ausnahmen nie den Abschluss eines Konzertes. Sie werden stets am Anfang oder in der Mitte in das Programm eingebettet. Dies hat mit Sicherheit damit zu tun, dass das Publikum nicht mit neuer Musik in den Ohren entlassen werden soll. In der Regel sind zeitgenössische Werke auch nicht als pompöse Schlusspunkte angelegt, wie sie Klecki gerne in seinen Programmen verwendet. Noch heute lässt sich dieses Phänomen beobachten, dass zeitgenössische Kompositionen in die Mitte eines Programms integriert werden. Dies scheint fast schon eine Bedingung zu sein, um einerseits überhaupt „moderne“ Kompositionen zur Aufführung bringen zu können und um andererseits das Publikum in gewissem Sinn nicht zu überfordern. Offenbar galt dies bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wie die hier aufgelisteten Konzertprogramme Kleckis zeigen.

Zu derselben Kategorie können auch Programme gezählt werden, in welchen eine der Symphonien oder teilweise auch das Solokonzert durch ein anderes gross angelegtes symphonisches Werk ersetzt wird. Hierbei stechen ein paar bestimmte Werke ins Auge, die Klecki immer wieder programmiert. Dazu zählen Ravels für Orchester eingerichtete *Bilder einer Ausstellung* von Mussorgski, Skrjabins *Poème de l'extase*, Strawinskys *Feuervogel-Suite*, Debussys *La Mer* oder auch diverse Tondichtungen von Richard Strauss, wie *Don Juan*, *Don Quixote* und *Till Eulenspiegels lustige Streiche*. Auffallend oft beschliessen diese Werke ein Konzert und bilden damit gewissermassen einen dramaturgischen Schluss- und Höhepunkt. Tatsächlich lässt sich bei Klecki praktisch durchgehend diese dramaturgische Steigerung zum Schluss eines Programms hin beobachten. Die Werke von Skrjabin und Strawinsky bestätigen als Ausnahme die

¹⁹⁶ Buchts 3. Symphonie erklingt in Stockholm anlässlich zweier Konzerte vom 8. und 10. Mai 1957 gemeinsam mit Mahlers *Liedern eines fahrenden Gesellen* sowie der abschliessenden *Pathétique* von Tschaikowsky.

¹⁹⁷ Vor Tschaikowskys Violinkonzert und der 7. Symphonie von Beethoven führt Klecki Hilding Rosenbergs 3. Symphonie ebenfalls in einer Konzertreihe in Stockholm auf, und zwar im Mai 1955.

¹⁹⁸ Von Arthur Honeggers Symphonien findet man die 2., die 3. sowie die 5. in Programmen Kleckis. Während die letzteren beiden relativ wenig zur Aufführung gelangen, bildet die *Streichersymphonie* eine wichtige Konstante in Kleckis Programmen. Sie taucht während der gesamten Schaffensperiode des Dirigenten immer wieder auf und wird in unterschiedlichen Konzertkontexten aufgeführt.

Regel, wonach Klecki kaum zeitgenössische Werke an den Schluss seiner Programme setzt.

Die hier beschriebenen symphonischen Werke lassen sich, wie ein Blick in die Konzertliste vor Augen führt, mit unterschiedlichen anderen Kompositionen kombinieren. Als Beispiel sollen die *Bilder einer Ausstellung* einer eingehenderen Betrachtung unterzogen werden. Klecki führte dieses Werk nicht weniger als 43 Mal und fast ausschliesslich als Schlusspunkt eines Konzertes auf. Der 1874 für Klavier komponierte und 1922 von Maurice Ravel für Orchester eingerichtete Zyklus erscheint erstmals am 1. März 1948 in einem Konzert Kleckis. Im Abonnementskonzert mit der Société philharmonique Bruxelles kombiniert er die *Bilder*, welche freilich den Abschluss des Konzertes bilden, mit der das Programm eröffnenden dritten Symphonie von Brahms und Chopins zweitem Klavierkonzert; ein rein romantisches Programm also, das dem oben beschriebenen leicht erweiterten Grundtypus folgt. Eine ähnliche Abfolge lässt sich in unzähligen weiteren Konzerten verfolgen, so z. B. bereits am Ende desselben Jahres (7. und 9. Dezember) anlässlich des 5. Abonnementskonzerts mit dem Orchester der Tonhalle-Gesellschaft Zürich, wo die *Bilder einer Ausstellung* Brahms' *Haydn-Variationen* und Beethovens drittem Klavierkonzert gegenüber gestellt werden. Aber auch in späteren Jahren und während der ganzen Karriere Kleckis finden sich derartige Kombinationen mit anderen Kompositionen aus der Klassik bzw. Romantik; so z. B. anlässlich eines Konzerts im Januar 1953 wiederum in Brüssel, in welchem Ravels Mussorgski-Bearbeitung zwei Mozart-Werke ergänzt, nämlich die g-Moll-Symphonie und das Es-Dur-Klavierkonzert KV 482 mit Annie Fischer als Solistin. Selbst gegen Ende seiner Karriere setzt er die *Bilder* mit Beethovens fünfter Symphonie und dem *Siegfried-Idyll* von Wagner zusammen, wie die drei Konzerte im Juni und Juli 1968 anlässlich einer Japan-Tournee zeigen.

Die Tendenz in diesen vier Beispielen in Bezug auf die Verwendung von Mussorgskis *Bilder einer Ausstellung* – es gäbe noch zahlreiche weitere – scheint eindeutig zu sein: Die *Bilder* treten regelmässig in Kombination mit weiteren Kompositionen der klassisch-romantischen Tradition und durchgehend als das jeweilige Konzert abschliessende Werk in Erscheinung. Obwohl diese Komposition eine Art Konstante in Kleckis dirigentischem Schaffen darstellt, das während seiner ganzen Karriere eine wichtige Rolle einnimmt, fällt doch eine gewisse Konzentration in Bezug auf die Häufigkeit seiner Programmierung auf die 1950er Jahre auf. Von den 43 eruierten Aufführungen der *Bilder* fallen nicht weniger als 31 in diese Dekade. Später erscheint sie nur noch achtmal

in den Programmen, in den 1940er Jahren sogar lediglich dreimal. Ein möglicher Grund hierfür könnte im Umstand liegen, dass Klecki das wohl berühmteste Werk Mussorgskis gerade in dieser Zeit sehr oft in Kombination mit zeitgenössischen Werken zusammenführt. Am 27. April 1950 leitet Klecki eine Aufführung mit dem Philharmonia Orchestra in der Royal Albert Hall, welche durch Arthur Schnabels 1946 komponierte Rhapsodie für Orchester eröffnet wird, was die europäische Erstaufführung dieses Werkes bedeutete. Nach Beethovens Violinkonzert (Yehudi Menuhin als Solist) beschliessen die *Bilder einer Ausstellung* das Konzert. Ein Jahr später, genauer am 21. März 1951, beendet das Werk ein Konzert, welches mit den *Haydn-Variationen* eröffnet wird – diese Kombination konnte bereits oben in Zusammenhang mit rein romantisch-klassischen Konzerten beobachtet werden – und in dem in der Mitte die Uraufführung von Gian Francesco Malipieros *Sinfonia in un tempo* zu liegen kam. Weitere Gegenwartswerke, die mit Mussorgski kombiniert wurden, sind Walther Geisers erste Fantasie für Streichorchester, Pauken und Klavier (1948 komponiert)¹⁹⁹, Ildebrando Pizzettis Orchesterstück *Canzone di beni perduti* (1950)²⁰⁰ sowie Lars-Erik Larssons Musik für Orchester (1949)²⁰¹. Des Weiteren sind Mario Zafreds *Sinfonia concertante* (1951 von Klecki uraufgeführt), die Passacaglia aus *Peter Grimes* (1945) von Benjamin Britten, Samuel Barbers *Adagio for strings* (1938) sowie Arnold Schönbergs Melodram *Ein Überlebender aus Warschau* aus dem Jahr 1947 (im Original *A Survivor from Warsaw*) zu erwähnen, die in ausgedehnteren Konzerten, d. h. die nicht mehr dem dreiteiligen Schema entsprechen, ebenfalls gemeinsam mit Mussorgski auf dem Programm standen. Aber auch Ballettsuiten von Strawinsky und die zweite Symphonie von Arthur Honegger erklingen in den 1950er Jahren in Kombination mit den *Bildern einer Ausstellung*.²⁰²

All diesen Programmtypen ist gemein, dass sie mit der Gesamtzahl von drei Werken in einem Konzert – unabhängig von der Aufteilung in Ouvertüren, Symphonien bzw. anderweitigen symphonischen Werken und Solokonzerten – dem nicht nur bei Klecki

¹⁹⁹ Konzerte vom 29. und 30. Oktober 1951 in Bern: Beethoven, 1. Symphonie; Geiser, 1. Fantasie; Mussorgski (Ravel), *Bilder einer Ausstellung*.

²⁰⁰ Konzert vom 13. Januar 1953 in Liverpool: Brahms, 3. Symphonie; Pizzetti, *Canzone di beni perduti*; Mussorgski (Ravel): *Bilder einer Ausstellung*.

²⁰¹ Konzert vom 14. März 1959 in Stockholm: Weber, *Oberon-Ouvertüre*; Larsson, Musik für Orchester; Mussorgski (Ravel), *Bilder einer Ausstellung*.

²⁰² Vgl. die Konzertliste in Anhang 1, insbesondere in der Dekade zwischen 1950 und 1960.

gängigsten Ablauf folgen. Bereits mit der Erneuerung der Konzertform im ausgehenden 19. Jahrhundert hat sich dieser, nicht zuletzt aufgrund seiner beschränkten Aufführungsdauer, etabliert und besitzt in seinen Grundzügen bis zur Gegenwart Gültigkeit. Davon ausgehend, stets unter Berücksichtigung einer maximalen Konzertdauer, können nun weitere Programmtypen eruiert werden, die entweder mit weniger oder mit mehr Werken ausgestattet sind.

Bei Klecki ist es nicht untypisch, dass ein Konzert aus lediglich zwei Werken besteht. In etlichen Fällen handelt es sich dabei um zwei Symphonien bzw. eine Symphonie und ein gross angelegtes symphonisches Werk, wie beispielsweise die *Bilder einer Ausstellung*²⁰³ oder Mozarts *Kleine Nachtmusik*²⁰⁴. Aber auch die Kombination einer Symphonie mit einem Solokonzert kann des öfteren beobachtet werden. Der erste Fall erlaubt es, zwei umfangreiche romantische Symphonien zu programmieren. Bereits bei seinem zweiten Engagement als Gastdirigent des Orchestre de la Suisse romande anlässlich des 6. Abonnementskonzertes der Saison 1943/44 vom 15. Dezember 1943 setzt Klecki „lediglich“ Beethovens vierte und Brahms' erste Symphonie auf das Programm. Von den zeitlichen Dimensionen her entspricht dies ungefähr einem normalen dreiteiligen Konzert. Grundsätzlich fällt auf, dass Klecki bei diesem Konzept sehr oft seine drei Lieblingskomponisten – Beethoven, Brahms, Tschaikowsky – zum Zug kommen lässt, insbesondere auch in Kombination untereinander. Neben dem bereits erwähnten Beispiel mit Beethovens vierter und Brahms' erster Symphonie gibt es zahlreiche andere, in welchen die Komponisten in unterschiedlicher Weise miteinander verbunden werden: Die Kombination Tschaikowsky (mit der 6. Symphonie) – Beethoven (5. Symphonie) lässt sich etwa anlässlich eines Konzerts mit dem Mozarteum-Orchester in Salzburg vom 4. September 1945 beobachten. Die dritte mögliche Variante mit Brahms (4. Symphonie) und Tschaikowsky (5. Symphonie) gibt es im August 1963 in Buenos Aires zu hören. In einigen Fällen lässt Klecki aber auch zum Beispiel zwei Beethoven- oder – etwas seltener – Brahms-Symphonien in einem Konzert erklingen, wie anhand der in Anhang 1 zusammengestellten Konzertliste leicht zu eruieren ist. Vor allem bei der integralen Aufführung sämtlicher Symphonien dieser

²⁰³ Siehe z. B. das Konzert vom 10. August 1955 in Buenos Aires, in welchem die *Bilder* gemeinsam mit Brahms' vierter Symphonie zur Aufführung gelangten.

²⁰⁴ Siehe z. B. am 25. Februar 1951 als die *Kleine Nachtmusik* mit Brahms' dritter Symphonie anlässlich eines Radiokonzerts in Zürich aufgeführt wurde.

beiden Komponisten – Brahms im Jahr 1953 je einmal in Neapel und Paris, Beethoven einmal komplett 1970 in Buenos Aires und einmal, ohne die zweite und sechste Symphonie, jedoch ergänzt mit weiteren symphonischen Werken, 1953 in Amsterdam mit dem Concertgebouw – kommt diese Programmzusammenstellung mit jeweils zwei Symphonien zum Zug. Dabei werden die Brahms-Werke beide Male gleich zusammengestellt, nämlich im ersten Konzert die dritte und die erste, im zweiten Konzert die vierte und die zweite Symphonie. Auch der Beethoven-Zyklus von 1970 folgt diesem Schema, wobei sich die einzelnen Abende folgendermassen gestalteten:

1. Abend: 1. & 3. Symphonie
2. Abend: 2. & 6. Symphonie
3. Abend: 4. & 5. Symphonie
4. Abend: 7. & 8. Symphonie
5. Abend: 9. Symphonie

Durch diese vorliegende, nicht chronologische Kombination der einzelnen Symphonien kommt unweigerlich ein marktstrategisches Element zum Tragen, wonach mit Ausnahme des vierten Konzerts jeweils eine der populären Symphonien auf dem Programm zu stehen kam, was dem Absatz von Eintrittskarten förderlich gewesen sein dürfte.

Eine andere Möglichkeit der Zusammensetzung von Beethovens Symphonien in einem Live-Zyklus, die die Werkchronologie permutiert, lässt sich anhand der Amsterdamer Konzerte von 1953 beobachten. Zwar werden auch hier die Symphonien ähnlich miteinander kombiniert, jeweils aber noch mit weiteren Werken Beethovens ergänzt:

1. Abend: *Coriolan-Ouvertüre*, 5. Klavierkonzert, 3. Symphonie
2. Abend: 7. & 8. Symphonie
3. Abend: 4. Symphonie, 2 Violinromanzen, 5. Symphonie
4. & 5. Abend: 1. & 9. Symphonie

Im Vergleich zum vollständigen Symphonien-Zyklus von 1970 wird die in den zweimal durchgeführten Schlussabend „übersiedelte“ erste Symphonie, wo sie der *Neunten* vorangestellt wird, durch die *Coriolan-Ouvertüre* und das fünfte Klavierkonzert ersetzt, wodurch ein standardisiertes Programm nach dem oben beschriebenen ersten Typus entsteht. Der zweite Abend vereinigt wiederum die siebte und die achte Symphonie, wie es dann auch 1970 in Buenos Aires der Fall sein wird. Im dritten Konzert werden der vierten und der fünften Symphonie die beiden Violinromanzen op. 40 und op. 50

gegenübergestellt, wodurch auch diese Aufführung einen zwar solistischen, zwischen den beiden Symphonien jedoch kaum gewichtigen Part erhält, wie dies bei einem grossen Solokonzert der Fall wäre. Mit den beiden intimen aber gleichwohl virtuosen *Andante*- bzw. *Adagio*-Stücken schaffte Klecki dennoch einen innehaltenden Raum, um auf die wuchtige fünfte Symphonie hinzuführen. Über den Grund dafür, dass ein Abend mit der zweiten Symphonie und der *Pastorale* analog zum Zyklus von 1970 fehlt, kann nur spekuliert werden. Offensichtlich entschied man sich, ob nun auf Kleckis oder des Veranstalters Wunsch hin, diese beiden Symphonien einer zweiten Aufführung der *Neunten* zu opfern, denn immerhin standen fünf ganze Abende zur Verfügung, die die Streichung der beiden erwähnten Symphonien keineswegs notwendig gemacht hätte und vom künstlerischen Standpunkt her auch keinen Sinn ergeben. Viel eher würde man hier eine vollständige Aufführung der Beethoven-Symphonien erwarten. Es kann also durchaus vermutet werden, dass mit dem Schachzug einer doppelten Darbietung der *Neunten* einerseits mehr Zuhörer in den Konzertsaal gelockt werden konnten und andererseits im Hinblick auf den Aufwand, den diese wegen der grossen Besetzung inklusive Gesangssolisten und Chor erfordert, es lohnend erscheinen liessen, sie mehr als nur einmal aufzuführen.

Neben den hier aufgezeigten Kombinationen mit Symphonien von Beethoven, Brahms und Tschaikowsky gibt es noch weitere Beispiele für Konzerte bei Klecki, die mit insgesamt zwei Symphonien auskommen, wobei kein Werk ausgemacht werden kann, das ausschliesslich in einer solchen Zusammenstellung aufgeführt wurde. Am ehesten könnte man noch die vierte und siebte Bruckner-Symphonie oder die erste und vierte Symphonie von Mahler dazu zählen. Diese gelangten gemeinsam mit unterschiedlichen, meist kürzeren Symphonien zur Aufführung, etwa von Haydn²⁰⁵ oder zusammen mit Schuberts sogenannt *Unvollendeter*²⁰⁶. Eine derartige Kombination erscheint insofern als sinnvoll, als die Bruckner- und Mahler-Symphonien eine Aufführungsdauer in Anspruch nehmen, die keine weiteren monumentalen Werke neben sich dulden. Aber auch in Kombination mit Solokonzerten sind diese Werke oft

²⁰⁵ Vgl. z. B. die Konzerte vom 2. und 17. März 1949 mit Haydns 73. und Bruckners 4. Symphonie oder vom 10. 1. 1951 mit Haydns 101. und Mahlers 4. Symphonie.

²⁰⁶ Vgl. z. B. die Konzerte vom 9. Dezember 1947 in Kombination mit Mahlers 4. Symphonie bzw. vom 14. September 1955 mit Bruckners 7. Symphonie.

anzutreffen²⁰⁷, womit bereits die nächste Kategorie von Programmen mit lediglich zwei Werken erreicht wäre, nämlich die Nebeneinanderstellung von einer Symphonie und einem Solokonzert, was bei Klecki zwar nicht sehr oft, aber doch regelmässig anzutreffen ist. Auch in dieser Programmkategorie ist neben Bruckner und Mahler die Präsenz der bereits erwähnten drei Komponisten (Beethoven, Brahms, Tschaikowsky) auffallend. Dabei spielt es keine Rolle, ob nun das Solokonzert – in der Regel ein Klavierkonzert – oder die Symphonie von einem dieser drei stammt. Die Kombinationsmöglichkeiten sind vielfältig. Ab und zu gibt es natürlich Überschneidungen, d. h. beide aufgeführten Werke stammen von einem dieser Komponisten, wie z. B. am 17. November 1954 (Brahms: 2. Klavierkonzert; Beethoven: 3. Symphonie), am 20. und 22. März 1968 (Beethoven: 1. Klavierkonzert; Tschaikowsky: 5. Symphonie) oder am 25. und 27. Februar 1970 (Beethoven: 5. Klavierkonzert; Tschaikowsky: 6. Symphonie). Ein reines Tschaikowsky-Programm mit dem zweiten Klavierkonzert und der sechsten Symphonie gab es am 21. März 1964 mit den Berliner Philharmonikern zu hören. Daneben erscheinen auch die Chopin-Klavierkonzerte in derartigen Programmen, das erste mit Mozarts g-Moll Symphonie (28. 9. 1952 in einem Radiokonzert in Zürich) und das zweite gemeinsam mit der dritten Symphonie von Mendelssohn (15. Juli 1951 ebenfalls in einem Radiokonzert in Zürich).

Als gleichsam ultimative Reduktion können diejenigen Konzertprogramme betrachtet werden, die aus lediglich einem einzigen symphonischen Werk bestehen. Dazu zählen eine Handvoll Kompositionen, die aufgrund ihrer jeweiligen Dimension gewissermassen von Natur aus keine weiteren Werke neben sich zulassen. In Kleckis Fall ist in diesem Zusammenhang Beethovens neunte Symphonie zu erwähnen, obwohl es auch für sie Beispiele gibt, in welchen ihr ein weiteres Werk vorangestellt wurde. Wie bereits oben gesehen, wurde die *Neunte* anlässlich der fast integralen Aufführung sämtlicher Beethoven-Symphonien in Amsterdam 1953 mit der *Ersten* kombiniert. Ein zweites Beispiel findet sich bei einem Radiokonzert vom 4. Januar 1951. Dort erklang einleitend das Concerto grosso op. 6/12 von Georg Friedrich Händel. Dass Klecki ausgerechnet ein barockes Werk der Neunten gegenüberstellt, vermag insofern zu verwundern, als für ihn diese Epoche ansonsten kaum eine Rolle spielte. Im Sinne einer

²⁰⁷ Vgl. z. B. Konzert vom 14. September 1959 mit Mahlers erster Symphonie und Brahms' zweitem Klavierkonzert oder die Aufführung vom 7. Januar 1957, in welcher Bruckners 7. Symphonie auf das Violinkonzert von Berg folgt.

Gegenüberstellung zur ernsthaften, gross besetzten *Neunten* scheint ein einleitendes, in vielen Bereichen komplett kontrastierendes, reines Instrumentalwerk jedoch gut zu funktionieren. Möglicherweise liegt der Grund für diese Auswahl aber, ganz pragmatisch und nüchtern betrachtet, schlicht im Umstand, dass für die Radioproduktion einfach eine bestimmte Zeitvorgabe zur Verfügung stand und zu erfüllen war. In diesem Fall dürfte sie wohl eineinhalb Stunden betragen haben. Letztlich bleibt diese Frage aber ungeklärt.

Schliesslich muss auch die Kombination der *Neunten* mit dem *Psalmus Hungaricus* von Zoltán Kodály erwähnt werden, die anlässlich des einzigen Konzerts erklang, das Klecki je an den offiziellen Festspielen in Salzburg gab, nämlich am 22. August 1962 mit den Wiener Philharmonikern. Dieses zentrale Werk im Œuvre Kodálys für Tenor, Chor und Orchester hat eine fast identische Besetzung wie Beethovens *Neunte* und ist damit allein aus praktischen Gründen dafür prädestiniert, neben jener Symphonie zu stehen. Ähnlich wie das Concerto grosso von Händel steht der *Psalmus* aber auch in einem starken Kontrast zur *Neunten*, einerseits auf der textlich-inhaltlichen und andererseits auf der musikalischen Ebene; hier die alles in Brüderlichkeit vereinende Ode *An die Freude*, die später zum Sinnbild eines visionären, immerwährenden Friedens werden sollte, dort die düstere Erinnerung an das Schicksal eines ganzen Landes während und nach dem Ersten Weltkrieg, hier eine in ihrer Dramatik unübertroffene Klarheit musikalischer Diktion, dort die neue musikalische Sprache des 20. Jahrhunderts. Der vermeintliche Kontrast entpuppt sich damit bei näherer Betrachtung als gelungene Vereinigung zweier grosser Werke. Die Kombination – und damit das ganze Salzburger Konzert – ist in ihrer Dramaturgie als eine Art *Per aspera ad astra*-Steigerung angelegt, an deren Ende der Triumph des Guten steht. Die Salzburger Aufführung muss auch bei Kodály, der offensichtlich anwesend war, einen bleibenden Eindruck hinterlassen haben, wenn er in Kleckis Dirigierpartitur des *Psalmus Hungaricus* folgende handschriftliche Widmung einträgt: „Meister P. Kletzki / in dankbarer Erinnerung / an Salzburg / 22. VIII. 1962 / Z. Kodály“²⁰⁸.

Als Gegenstück zu der oben beschriebenen ultimativen Reduktion eines Programms auf eine einzige Symphonie können die (mindestens) drei Konzertzusammenstellungen in Kleckis Dirigentenlaufbahn betrachtet werden, in welchen drei komplette Symphonien zur Aufführung gebracht wurden. Natürlich handelt es sich hier um absolute

²⁰⁸ Kleckis Dirigierpartitur des *Psalmus Hungaricus* im Nachlass unter der Signatur H 96.5.

Ausnahmen, woraus in Bezug auf die gesamte Konzertdauer je nach aufgeführten Symphonien jedoch nicht zwingend eine Verlängerung gegenüber anderen dreiteiligen Konzerten resultieren muss. Dennoch sollen sie an dieser Stelle wenigstens erwähnt werden, weil sie immerhin eine weitere Möglichkeit der Programmgestaltung aufzeigen, die wenigstens bei Klecki zur Anwendung gelangte. Während man im ersten Beispiel, nämlich dem Konzert vom 11. November 1946 mit dem Philharmonia Orchestra in Walthamstow (GB), noch einschränkend monieren könnte, dass mit Schuberts *Unvollendeter* ja keine ausgedehnte (aber natürlich dennoch vollwertige) Symphonie neben der 95. Haydn- und der fünften Tschaikowsky-Symphonie erklang, erscheint das zweite Konzert, welches Ende Januar 1952 zweimal gegeben wurde (je einmal in Edinburgh und Glasgow), geradezu als kolossal. Das Programm, bestehend aus der g-Moll-Symphonie von Mozart, der fünften von Arthur Honegger (*Di tre re*) und der abschliessenden *Eroica*, mutet doch recht ambitioniert an. Jede dieser Symphonien nimmt innerhalb ihrer jeweiligen Entstehungszeit eine herausragende Stellung ein und könnte den Hauptplatz an einem Konzertabend einnehmen. In der Kumulation aller drei Symphonien ergibt sich jedoch eine geradezu fulminante Summe an Höhepunkten. Da es sich aber um eine, wenn auch bemerkenswerte Ausnahme innerhalb von Kleckis Konzertschaffen handelt, muss sie auch als solche und nicht als Norm betrachtet werden, aufgrund derer grundsätzliche Rückschlüsse auf dessen Programmgestaltung gemacht werden können. Das dritte Programm mit drei Symphonien findet sich nur zwei Wochen nach dem oben beschriebenen Doppelkonzert, wobei die Unterschiede dazu in Bezug auf die gespielten Werke nur sehr gering sind. Am 15. Februar führte Klecki mit dem Royal Philharmonic Orchestra in London nach Mozarts 40. Symphonie Honeggers zweite (Streicher) und Brahms' erste Symphonie auf. Der Einstieg in das Konzert entspricht damit genau demselben wie in den beiden Aufführungen in Schottland. Die mittlere stammt von demselben Komponisten, wobei einfach die Symphonie in eines der von Klecki am meisten gespielten Werke, nämlich die *Streichersymphonie*, umgetauscht wird. Den Abschluss bildet hier nicht mehr Beethovens *Eroica*, sondern die Erste von Brahms. Das Konzert ist aber letztlich ganz ähnlich angelegt.

Das Gebiet der dreiteiligen „Normprogramme“ verlassend, bleiben nun noch die ausgedehnteren Konzerte, wenigstens was die Anzahl aufgeführter Werke betrifft, etwas näher zu beleuchten. Sie stellen einen nicht unwesentlichen Anteil innerhalb der

Gesamtheit von Kleckis Konzertprogrammen dar. Auch dieser Typ erscheint in unterschiedlichen Ausprägungen: vom vierteiligen Konzert, welches sich als Erweiterung des dreiteiligen Grundtypus ableiten lässt, bis hin zu den sich an die alte Tradition der „Potpourri“-Programme angelehnten Konzerte. Tatsächlich zeigt ein Blick in die Konzertliste, dass die vierteiligen Konzerte bei Klecki einen prominenten Platz einnehmen und neben den dreiteiligen Programmen den Hauptteil ausmachen. Dieser Typus lehnt sich insofern an den bereits oft erwähnten Grundtypus an, als neben den Teilen Ouvertüre, Solokonzert, Symphonie, oder den ebenfalls bereits beschriebenen Abwandlungen davon (z. B. zwei Symphonien plus Solokonzert oder ein weiteres grossangelegtes symphonisches Werk anstelle einer Symphonie) meist noch ein weiteres, in der Regel einsätziges oder aber sehr kurzes mehrsätziges Werk in die Programme eingebaut wird. Ein Paradebeispiel hierfür bietet das 5. Abonnementskonzert des Perth Symphony Orchestra vom 21. August 1948. Zwischen der eröffnenden *Coriolan-Ouvertüre* und dem zweiten Chopin-Klavierkonzert wird die Suite für Streicher von Michał Spisak (1945 komponiert und bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal in Australien aufgeführt) eingeschoben, ehe das Konzert mit Tschaikowskys 5. Symphonie beschlossen wird. Auch das ein Monat später stattfindende Konzert in Sidney weist, dies als zweites Beispiel, eine ähnliche Struktur auf: Ouvertüre zu *Benvenuto Cellini* (Berlioz), Konzert für Oboe und Streicher (Cimarosa), *Francesca da Rimini* (Tschaikowsky) und 2. Symphonie (Brahms). Gerade diese zweieinhalb Monate dauernde Australien-Tournee steht sinnbildlich für den vierteiligen Konzerttypus, denn jedes einzelne der elf Programme (verteilt auf 21 Konzerte) weist mindestens vier Werke auf. Überhaupt scheinen die Programme im angelsächsischen Raum, wozu Australien zweifelsohne zählt bzw. zählte, eher grösser konzipiert zu sein. Auch auf den britischen Inseln lässt sich dieser Umstand beobachten.²⁰⁹ Gerade im Jahr 1951, in dem Klecki gegen 70 Aufführungen vorwiegend in Europa leitete, werden die unterschiedlichen „Programmkulturen“ gegenwärtig. Während im deutsch-, französisch- und italienischsprachigen Raum die dreiteiligen Konzerte stark überwiegen, mit vereinzelt Ausnahmen, stellen die vierteiligen Programme auf der Englischen Insel den Normalfall dar, freilich ebenfalls mit wenigen Ausnahmen.

²⁰⁹ Vgl. z. B. die England-Tournee mit dem Hallé Orchestra vom 24. Januar bis 18. Februar 1951, die England Tournee ein Jahr später (5. März bis 9. April 1952) oder die Schottland-Tournee vom 30. Januar bis 8. Februar 1953.

Interessanterweise konzentriert sich diese Art der Programmgestaltung bei Klecki vornehmlich auf die ersten eineinhalb Dekaden seiner Dirigentenlaufbahn. Im weiteren Verlauf der Jahre legt er nur noch vereinzelt rein instrumentale vierteilige Konzerte fest. Lediglich in Kombination mit Gesangswerken – eine Kategorie, die noch zu beleuchten bleibt – oder an speziellen Anlässen bedient er sich ab den 1960er Jahren noch dieser Programmgestaltung. Auffallend bei dieser Art Programmen ist des Weiteren der Umstand, dass Klecki sehr oft einen seiner ansonsten eher spärlichen Ausflüge in die Welt der Barockmusik wagt, wobei neben Bach, Händel und Vivaldi nur vereinzelt andere Komponisten dieser Zeit im Repertoire des Dirigenten Platz zu finden scheinen. Meistens kommt diesen Werken die Aufgabe zu, ein Konzert einzuleiten. Von Händel²¹⁰ und Vivaldi²¹¹ gelangen in der Regel die kürzeren *Concerti grossi*, bei Vivaldi vorzugsweise Konzerte aus *L'estro armonico* zur Aufführung, Bach ist mit einem der Violinkonzerte²¹², einem der Brandenburgischen Konzerte²¹³ oder einer Orchestersuite²¹⁴ vertreten.

In wenigstens siebzehn Fällen treten bei Klecki auch Konzerttypen in Erscheinung, die der alten Tradition des 19. Jahrhunderts verpflichtet scheinen oder sich zumindest daran orientieren und die man, wie bereits in der Einleitung dieses Kapitels eingeführt, als „Misch“- oder „Potpourri“-Programme bezeichnen könnte. Allerdings muss die Einschränkung angebracht werden, dass diese Konzerte an die Verhältnisse und – bis zu einem gewissen Grad – an die Normen des 20. Jahrhunderts angepasst sind.²¹⁵ Keines der Konzerte bietet ein buntes Allerlei, bei welchem zum Beispiel einzelne Sätze

²¹⁰ Vgl. z. B. das Konzert vom 27. April 1950, in welchem das Concerto grosso Nr. 10 (HWV 328) den Auftakt macht.

²¹¹ Vgl. z. B. das 8. Concerto aus *L'estro armonico* zu Beginn des Konzerts vom 17./18. Januar 1958.

²¹² Vgl. z. B. die Aufführung des 2. Violinkonzerts mit Yehudi Menuhin vom 8. Juni 1946.

²¹³ Vgl. z. B. am 10. Januar 1954 als das 6. Brandenburgische Konzert in einem vierteiligen Konzert an zweiter Stelle gespielt wird.

²¹⁴ Vgl. z. B. die zweite Orchestersuite, welche am 26. September 1949 in Mailand das Konzert eröffnete.

²¹⁵ Der einfacheren Übersicht wegen sollen hier die in Betracht kommenden Beispiele anhand der Aufführungsdaten kenntlich gemacht werden, die in Anhang 1 nachverfolgt werden können. Eine ausführlichere Betrachtung einzelner Programme erfolgt im Lauftext: 12. Mai 1944, 02. Mai 1946 (*Grand concert de musique polonaise & française*), 16. Oktober 1948, 24. März 1949, 17. Juni 1949 (*Gala Chopin*), 19. Juni 1950, 2. Februar 1951, 7. März 1952, 14. März 1952, 16. März 1952, 8. April 1952, 8./9. Januar 1954, 13. Januar 1954, 7. März 1954, 1. Dezember 1955 (mit Vokalwerken), 1. April 1957, 24. Oktober 1960 (mit Vokalwerken).

symphonischer Werke aus ihrem Zusammenhang gerissen werden. Enthält ein solches Konzert eine Symphonie, wird diese auch integral aufgeführt, ganz anders noch als dies bis Mitte des 19. Jahrhunderts gängig war, als zuweilen beispielsweise lediglich der Kopfsatz gespielt wurde. Auch ist des Weiteren kaum zu beobachten, dass sich orchestrale, solistische und vokale Nummern innerhalb einer Aufführung bunt gemischt abwechseln würden. Die Mischprogramme beziehen sich damit eher auf die zuweilen fast ausufernde Fülle an verschiedenen Werken und unterschiedlichen Gattungstypen und sind in Zusammenhang mit Klecki eher in diesem Gebiet anzusiedeln. Dieser Umstand lässt sich gut am fast reinen Barockkonzert vom 19. Juni 1950 in Strassburg veranschaulichen. Die Einschränkung, dass es sich nur „fast“ um ein reines Barockkonzert handelt, liegt an den beiden Symphonien von William Boyce, die, obschon noch sehr stark barocken Stilelementen verpflichtet, eher in der Zeit der Klassik anzusiedeln sind. Tatsächlich befindet sich Boyce mit dem Geburtsjahr 1711 quasi zwischen den Epochen. Die beiden Symphonien lehnen sich aufgrund ihrer Anlage und Kürze trotz ihrer Eigenständigkeit denn auch noch stark an die alte (Opern-)Sinfonia-Tradition an. Anlässlich dieses Konzerts wurden nicht weniger als neun verschiedene Werke unterschiedlicher Gattungen aufgeführt:

- Rameau: *Naïs-Ouverture*
- Rameau: *Dardanus*, Chaconne (Finale)
- de Lalande: *Simphonies pour les Soupers du Roy*
- Vivaldi: Konzert für 4 Violinen
- Boyce: 2. Symphonie
- Boyce: 7. Symphonie
- Purcell: Chaconne
- Händel: 1. Orgelkonzert
- Händel: 10. Concerto grosso

Die Diversität der Gattungen ist augenscheinlich und bedarf eigentlich keines weiteren Kommentars. Allerdings muss auch darauf hingewiesen werden, dass sämtliche hier erscheinenden Werke eine sehr kurze Aufführungsdauer in Anspruch nehmen und damit das gesamte Konzert in Bezug auf die zeitliche Ausdehnung keineswegs aufblähen. Auch dies steht in Widerspruch zur gängigen Praxis im 19. Jahrhundert, als ein Konzert durchaus drei bis vier Stunden dauern konnte und auch durfte, was in diesem Beispiel nicht zutrifft. Eine Symphonie von Boyce oder ein Konzert für vier Violinen von Vivaldi sind in keiner Art und Weise mit entsprechenden Gattungsbeiträgen späterer Komponisten wie Beethoven oder Brahms zu vergleichen. Eine solche Programmmzusammensetzung mit neun Werken ist deshalb nur mit barocken bzw. (früh-)klassizistischen oder ausgewählten zeitgenössischen Werken zu bewerkstelligen.

Eine derartige Fülle an verschiedenen Werken ist ansonsten in keinem weiteren Konzert zu beobachten. Dennoch gibt es weitere Beispiele, die dem Typus der Mischprogramme zugerechnet werden können, wenn auch in stark abgeschwächtem Masse gegenüber den Gepflogenheiten des 19. Jahrhunderts. Zwei Kriterien sind hierfür massgebend, nämlich einerseits die Mindestzahl von fünf aufgeführten Kompositionen sowie andererseits eine inhaltliche Durchmischung. Letztere Bedingung kann auf zweierlei Weisen erfüllt werden: Erstens, wie in obigem Beispiel gesehen, durch eine Vielzahl an verschiedenen Gattungsbeiträgen, zweitens mittels einer stark ausgeprägten Mixtur an Werken unterschiedlicher Epochen, wobei diese zumindest bei Klecki immer auch mit dem ersten Punkt einhergeht. Die Kombination beider Zusatzbedingungen ist denn auch die häufigste Erscheinungsform dieses Programmtypus'. Exemplarisch für eine sehr starke Epochendurchmischung steht das Konzert vom 24. März 1949 in Paris mit dem Orchestre National de France. Von Bachs Doppelkonzert über Mozarts 40. Symphonie und Beethovens *Egmont-Ouvertüre* sowie Mussorgskis *Eine Nacht auf dem kahlen Berge* bis hin zu Strawinskys *Feuervogel-Suite* sind sämtliche musikalischen Epochen von Barock bis zum Beginn der Moderne vertreten, wobei eben auch fünf verschiedene Gattungen zum Zug kommen. Daneben gibt es, analog zu den vierteiligen Konzerten, einige Beispiele von gemischten Konzerten aus der Zeit zwischen 1951 und 1957²¹⁶, die in England stattgefunden haben. Dieser Umstand kann durchaus als weiteres Indiz für die Annahme dienen, dass im angelsächsischen Raum – wenigstens in der Wirkungszeit Kleckis – eher vielseitige und variantenreiche Programme die Norm waren.

Ein besonders offenkundiges Beispiel für ein Konzert, welches sich mehr oder weniger innerhalb eines epochalen Rahmens bewegt, jedoch unterschiedliche Gattungen einbringt, fand am 7. März 1954 in Glasgow statt. Auf dem Programm standen folgende Werke:

- Mendelssohn: *Die Hebriden*, Ouvertüre
- Brahms: *Variationen über ein Thema von Haydn*
- Mozart: Violinkonzert
- Schubert: [7.] Symphonie (*Unvollendete*)
- Tschaikowsky: *Francesca da Rimini*

Damit erklangen in besagtem Konzert eine Ouvertüre, ein Variationenwerk, ein Solokonzert (ohne genaue Angaben), eine Symphonie und eine symphonische

²¹⁶ Vgl. die Beispiele in Anm. 215.

Dichtung; Werke, die zwar nicht derselben Epoche zugerechnet werden können, jedoch immerhin innerhalb eines guten Jahrhunderts entstanden sind. Diesbezügliche Extremfälle bilden diejenigen Programme, die lediglich aus Werken eines einzigen Komponisten zusammengesetzt sind. Solche stehen denn auch zumeist unter einem bestimmten thematischen Motto, wie etwa die *Gala Chopin* vom 17. Juni 1949 in Strassburg, wobei dort einschränkend festgehalten werden muss, dass neben den beiden Klavierkonzerten „nur“ noch Solowerke für Klavier zum Zug kamen. Immerhin kommt dieses Konzert durch die einerseits orchestrale und andererseits solistische Besetzung wieder in die Nähe der ursprünglichen Mischkonzerte. Dies gilt in besonderer Art und Weise auch für Programme mit Gesangseinlagen, die einerseits ebenfalls zu diesem Konzerttypus gezählt werden können, andererseits aber gesondert betrachtet werden müssen, weil sie einen eigenen Charakter haben und in Kleckis Dirigentenlaufbahn zwar regelmässig, aber dennoch nur vereinzelt in Erscheinung treten und damit in diesem Zusammenhang per se speziell sind.

Reine Vokalprogramme gibt es bei Klecki nicht, natürlich mit Ausnahme der seltenen Aufführungen eines einzigen grossen chorischen Werks wie beispielsweise das *Deutsche Requiem* von Johannes Brahms. Vokalkompositionen treten damit in der Regel in Kombination mit instrumentalen Werken in Erscheinung. Allerdings werden hier diejenigen Symphonien, in welchen Gesangspartien integriert sind (z. B. Beethovens 9. oder die 4. Mahler-Symphonie) nicht der Kategorie der Vokalprogramme zugeordnet, da sie eine Sonderform der Symphonie darstellen.

Der Einbezug von Gesangssolisten bzw. Chören in die Konzerte Kleckis stellt, obwohl absolut gesehen nicht weniger als gut 50 Programme Vokalkompositionen enthalten, eher die Ausnahme denn die Regel dar. Dennoch treten während seiner gesamten Dirigentenlaufbahn in regelmässigen Abständen derartige Konzerte in Erscheinung. Eine Massierung lässt sich allenfalls in den 1950er Jahren beobachten. Allerdings ist in diesem Zeitraum dank dem eigenhändigen Konzertkalender die Quellenlage auch am besten und die Dokumentation der Aufführungen deshalb am umfangreichsten. Auffallend ist dennoch, dass die Breite des Repertoires in Bezug auf Kompositionen mit Vokalbeteiligung verhältnismässig gering ist. Klecki baut immer wieder dieselben Werke in seine Programme ein. Wie bei reinen Orchesterprogrammen gibt es auch in diesem Bereich unterschiedliche Formen von Konzertabläufen. An erster Stelle stehen diejenigen Konzerte, die aus einem einzigen Werk bestehen. Dazu zählen bei Klecki insbesondere die Requiem-Vertonungen von Mozart, Verdi und Brahms. Dem

Deutschen Requiem wurde in einem Fall noch eine Bach-Kantate (BWV 57) vorangestellt.²¹⁷ Zu erwähnen sind des Weiteren die jeweils nur einmal aufgeführten *Gurre-Lieder* Arnold Schönbergs und Arthur Honeggers Oratorium *Le Roi David*. Auch diese stehen im Konzert für sich und sind in keine weiteren instrumentalen oder vokalen Werke eingebunden. In der Summe sind aber auch die zuerst erwähnten Totenmessen bei Klecki lediglich selten gehörte Ausnahmen und dürfen nicht zu den Hauptinteressen des Dirigenten gezählt werden. Am ehesten könnte man noch das *Deutsche Requiem* zu einem der Hauptwerke zählen, was angesichts der Tatsache, dass es von Brahms komponiert wurde, im Fall von Klecki nicht unbedingt erstaunt. Von den kleineren geistlichen Werken verdienen einerseits die beiden Bach-Kantaten BWV 51 und 57 und andererseits das *Exsultate, jubilate* KV 165 von Mozart eine besondere Erwähnung, zumal gerade Bach keine sonderlich grosse Rolle im Repertoire des Dirigenten zu spielen scheint. BWV 51 für Sopran und Orchester gelangt denn auch nur zweimal zur Aufführung, je einmal mit Maria Stader und Elisabeth Schwarzkopf als Solistinnen. Beim Konzert mit Letzterer folgt auf die Kantate just das Mozartsche *Exsultate*, welches auch in einer weiteren Aufführung von Schwarzkopf (dort in Kombination mit dem *Liebestod* aus Wagners *Tristan und Isolde*) und ebenso von anderen Interpretinnen gesungen wird.²¹⁸ Dem nächsten Kapitel vorgreifend kann bereits jetzt festgehalten werden, dass sich grundsätzlich nur sehr wenige geistliche Werke in Kleckis Repertoire finden lassen. In der Überzahl sind eindeutig die weltlichen Vokalkompositionen.

Auf der anderen Seite stehen die Orchesterlieder und Opernarien, die stets in ein umfassendes Konzertprogramm eingebettet erscheinen. In der Regel folgen diese

²¹⁷ Vgl. das 2. Abonnementskonzert der Bernischen Musikgesellschaft, das vom 19. bis 21. Oktober 1972 insgesamt dreimal zur Aufführung gelangte.

²¹⁸ Überhaupt fällt insbesondere bei Elisabeth Schwarzkopf auf – dies als Randbemerkung –, dass bei Konzerten unter ihrer Mitwirkung stets mindestens zwei Vokalwerke auf dem Programm standen. Einerseits lässt sich daraus ein gewisser Pragmatismus herauslesen, denn wenn die Schwarzkopf schon singt, dann wird sie, salopp ausgedrückt, auch gleich für mehrere Werke eingesetzt, was den Erfolg nur steigern wird. Augenfällig wird dieser Umstand vor allem dann, wenn die Sängerin den Solopart in Mahlers vierter Symphonie übernimmt, was in Kooperation mit Klecki mindestens zweimal (für vier Konzerte) der Fall war. Bei beiden Gelegenheiten sang sie zuerst Werke von Richard Strauss. Am 9. April 1951 in der Londoner Royal Albert Hall einzelne Arien aus *Daphne* und *Capriccio* und anlässlich der drei Konzerte vom 9. bis 11. Mai 1951 in Wien die vier letzten Lieder. Denkbar wäre allerdings auch, dass Elisabeth Schwarzkopf selbst auf die Interpretationen weiterer Werke bestanden hatte, was für beide Seiten, Veranstalter und Solistin, einen Gewinn bedeutete.

Konzerte der drei- bzw. vierteiligen Grundform wie bei reinen Instrumentalprogrammen mit einer eröffnenden Ouvertüre, einer abschliessenden Symphonie und – bei vier Werken – einem weiteren kürzeren symphonischen Werk. Es erscheint naheliegend, dass einzelne oder mehrere kürzere Vokaleinlagen in diesen Fällen das Solokonzert ersetzen, wäre es doch eher unüblich, wenn neben einer Gesangssolistin noch ein Instrumentalsolist ins Rampenlicht rückt; es sei denn, es handelt sich um ein Mischprogramm in der Tradition des 19. Jahrhunderts. Tatsächlich lässt sich in der Konzertliste lediglich ein Programm finden, welches neben Vokaleinlagen noch ein Solokonzert aufweist. Dies ist jedoch die berühmte Ausnahme der Regel, weil es sich um ein Festkonzert zum 50jährigen Bestehen der Mozart-Gemeinde in Wien handelt und ausschliesslich Werke des Salzburger zu hören waren.²¹⁹ Zu den meistgespielten Werken gehören die Mahlerschen Orchesterlieder, allen voran das *Lied von der Erde*. Erwähnen muss man an dieser Stelle auch Brahms' *Alt-Rhapsodie*, welche immerhin mindestens neunmal in einem Programm Kleckis Platz fand, was insofern nicht erstaunt, als in dessen Repertoire die Werke dieses Komponisten neben Beethoven mit Abstand am häufigsten Eingang in die Programme finden. Alle übrigen Vokalwerke kommen im Konzertrepertoire Kleckis lediglich vereinzelt vor. Darunter befinden sich beispielsweise Orchesterlieder von Richard Strauss²²⁰ oder der beiden Franzosen Claude Debussy und Maurice Ravel²²¹. Zu derselben Kategorie kann auch der *Liebestod* in Kombination mit dem Vorspiel aus Wagners *Tristan und Isolde* gezählt werden, wie bereits oben in Zusammenhang mit Elisabeth Schwarzkopf gesehen. Dies sind jedoch, abgesehen von den zahlreichen instrumentalen Ouvertüren, die einzigen Ausflüge Kleckis in die Welt der Oper.

Aufgrund von Lücken in der Konzertliste kann allerdings nicht ausgeschlossen werden, dass Klecki noch weitere Vokalwerke in seinem Repertoire hatte oder einzelne Werke öfter zur Aufführung brachte als hier dokumentiert. Die Konzentration auf die wenigen oben erwähnten Beiträge dieser Gattung ist dennoch offensichtlich. Und es dürfte kein Zufall sein, dass ausgerechnet Mahlers Lieder eine wichtige Rolle für Klecki spielten, der sich grundsätzlich immer wieder vehement für dessen Musik stark machte.²²² Der

²¹⁹ Vgl. Konzert vom 25. Januar 1963. Neben zwei Arien erklang das 5. Violinkonzert und abschliessend die 39. Symphonie. Eröffnet wurde das Konzert mit der Österreichischen Nationalhymne.

²²⁰ Vgl. Anm. 218.

²²¹ Vgl. Konzert vom 3. oder 4. März 1946, wo Orchesterlieder beider Komponisten aufgeführt werden.

²²² Vgl. auch das Kapitel "Klecki als Mahler-Pionier".

Umstand, dass das *Lied von der Erde* – obschon gattungstheoretisch den Symphonien zuzurechnen – fast durchweg als Konzertabschluss auf dem Programm steht und ihm dadurch ein besonderer Platz eingeräumt wird, zeigt den Stellenwert, den diese Musik für Klecki hatte.

Neben all diesen Konzerten, die sich einer bestimmten Kategorie von Programmen zuordnen lassen, gibt es vereinzelte Ausnahmeerscheinungen. Im Falle Kleckis kann man teilweise sogar von Kuriositäten sprechen, wenn man als Beispiel das Konzert vom 22. Juni 1950 in Strasbourg heranzieht, in welchem das ganze Programm aus Werken von Johann Sebastian Bach bestand²²³. Dies ist insofern bemerkenswert oder eben kurios, als die Kompositionen Bachs – wie auch grundsätzlich die Epoche des Barocks – im Repertoire von Klecki lediglich eine untergeordnete Rolle spielen. Zwar liesse sich dieses Konzert mit seinen vier Werken ohne weiteres in eine der oben beschriebenen Kategorien einfügen, jedoch ist es durch die Konzentration auf Bach für Kleckis Verhältnisse dennoch bemerkenswert. Offensichtlich liess sich Klecki im Jahr des 200. Todestages Bachs jedoch gerne in ein derartiges Projekt einspannen, das für ihn als Nicht-Spezialisten mit Sicherheit eine Besonderheit darstellte, obschon ihn die Musik Bachs bestimmt fasziniert und er die Musik des grossen Meisters studiert hatte, wie die zahlreichen Studienpartituren im Nachlass bezeugen.²²⁴ Ein Extrem in die in Bezug auf die Epoche andere Richtung bildet die Aufführung zweieinhalb Monate später in Venedig, als alle gespielten Werke ein Jahr zuvor, nämlich 1949, komponiert – oder im Fall von Bartóks posthum fertiggestellten Violakonzert uraufgeführt – wurden.²²⁵ Bezeichnenderweise stammen drei der insgesamt vier aufgeführten Werke von italienischen Komponisten. Klecki hat je nach Konzertort, in diesem Beispiel Venedig, immer wieder einheimisches Schaffen berücksichtigt, sei dies, wie hier, dass Komponisten aus dem jeweiligen Land zum Zug kamen oder in etlichen Fällen auch die Solistinnen und Solisten.

²²³ Aufgeführt wurden anlässlich dieses Konzerts das fünfte und sechste Brandenburgische Konzert, das Doppelkonzert BWV 1043 sowie die zweite Orchestersuite.

²²⁴ Vgl. die Partituren der Werke J. S. Bachs im Nachlass unter der Signatur H 6.1-6.29.

²²⁵ Vgl. Konzert vom 9. September 1950 mit folgenden Werken: Bettinelli: *Fantasia concertante* für Quartett und Orchester; Bartók: Violakonzert (1949 posthum fertiggestellt und uraufgeführt); Veretti: Klavierkonzert; Cece: 2. Orchesterkonzert.

Ein ebenso spezielles Programm lässt sich anhand des Konzerts vom 1. April 1957 mit dem Philharmonic Orchestra in London beobachten.²²⁶ Auch bei diesem Beispiel entstanden die insgesamt fünf aufgeführten Kompositionen innerhalb des relativ geringen Zeitraums zwischen 1893 und 1927. Zusätzlich repräsentieren sie – und das lässt den ganzen Ablauf noch interessanter erscheinen – allesamt dieselbe Gattung, nämlich die Symphonische Dichtung. Es gibt also bei Klecki durchaus thematisch und programmatisch gestaltete Aufführungen. Hierzu können auch die bereits weiter oben erwähnten *Gala Chopin* aus dem Jahr 1949 oder der polnische Abend vom 12. Mai 1944 gezählt werden, einem der ersten Konzerte Kleckis in der Schweiz und mit sieben Werken, inklusive zwei Solokonzerten und einer Gesangseinlage – und damit mit drei verschiedenen Solisten ausgestattet –, der Kategorie der Potpourri-Programme zuzurechnen. Auch sein Debut an den Internationalen Festwochen in Luzern vom 28. August 1943 stand unter einem Motto. An diesem „Slawischen Abend“ erklangen Werke von Tschaikowsky, Dvořák und Skrjabin. Gerade dieser Bezug zu Kleckis Herkunft vor allem zu Beginn seiner Dirigentenlaufbahn ist augenscheinlich. Als in der Schweiz wohnhafter emigrierter Pole schien er für derartige Musik, zumindest aus der Sicht der Veranstalter, prädestiniert gewesen zu sein; eine Ansicht, die sich im Lauf der Jahre zunehmend legte. Tatsächlich nimmt mit Ausnahme von Tschaikowskys Symphonien der Einbezug osteuropäischer Musik in Kleckis Programmen nach und nach ab. Eine derartige Massierung lässt sich damit höchstens in den ersten Jahren seiner Karriere beobachten. Jedenfalls scheint diese slawische Stigmatisierung Kleckis immerhin ein ideales Sprungbrett für dessen internationale Karriere gewesen zu sein.

So erstaunt auch die Einladung an die „Fête polonaise“ im Mai 1946 in Paris nicht, als Klecki ein „Grand concert de musique polonaise & française“²²⁷ mit dem Orchestre des Concerts Lamoureux gab. Neben Werken der polnischen Komponisten Szalowski (Ouvertüre) und Szymanowski (1. Violinkonzert) sowie drei Kompositionen der beiden Franzosen Debussy (*Nuages* und *Fêtes* aus den *Trois Nocturnes* sowie dem *Prélude à l'après-midi d'un faune*) und Ravel (*Daphnis et Chloé-Suite*) dirigierte Klecki die eigene dritte Symphonie. Dieser Umstand ist insofern bemerkenswert, als er zumindest

²²⁶ Auf dem Programm standen folgende Werke: Delius: *Eventyr* (komponiert 1917); Debussy: *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894); Strauss: *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (1895); Sibelius: *En Saga* (1893); Kodály: *Háry János-Suite* (1927).

²²⁷ Vgl. die Konzertliste in Anhang 1.

nachher vermutlich nie wieder ein eigenes Werk öffentlich interpretierte. Hinzu kommt die äusserst interessante Tatsache, dass der am meisten erwartete Komponist bei einer solchen Veranstaltung, nämlich Frédéric Chopin als Sohn aus einer polnisch-französischen Ehe, komplett fehlt. Ob dies allein Kleckis Programmgestaltung oder vor allem den Wünschen der Veranstalter geschuldet ist, kann nicht mehr rekonstruiert werden, da es keine Quellen gibt, die diese Frage erhellen könnten.

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass sich Klecki verschiedenster Programmtypen bedient, von der Aufführung mit einem grossen vokalen Werk bis hin zu dem umfangreichen Mischkonzert, welches den Gepflogenheiten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verpflichtet ist. Den Normalfall bilden jedoch die inzwischen traditionellen drei- bzw. vierteiligen Programme mit dem Ablauf Ouvertüre – Solokonzert – Symphonie bzw. Ouvertüre – Solokonzert – (kurzes) Orchesterwerk – Symphonie. Die gewählte Form hängt stark vom jeweiligen Kontext ab. Etliche Abonnementskonzerte lehnen sich beispielsweise an den hier als Normalfall bezeichneten Ablauf an. Aber auch der Aufführungsort scheint sich massgebend auf die Programmwahl Kleckis niederzuschlagen, wenn man die ausgedehnten Konzerte im angelsächsischen Raum betrachtet. Die dortige Tradition verlangte offenbar vielseitige Programme. Der Ort hatte gewiss auch in einem anderen Sinn Einfluss auf die Werk- und Solistenauswahl. So lässt sich sehr oft beobachten, dass nicht nur Solisten aus dem jeweiligen Land berücksichtigt werden, sondern darüber hinaus auch Werke zeitgenössischer und damit noch lebender Komponisten mit einem lokalen Bezug. Wie in der Zeit um die Mitte des 20. Jahrhunderts üblich, dirigierte auch Klecki zahlreiche Radiokonzerte. Hier wirkt mit Sicherheit zusätzlich der Umstand der zeitlichen Begrenzung durch die eingeplante Sendezeit einschränkend auf die Werkauswahl ein. Dies eröffnet Klecki auffallend oft die Möglichkeit, kürzere zeitgenössische Werke in die Programme einzubauen, die allerdings alles andere als „Lückenfüller“ waren. Dennoch ist speziell in diesen Fällen wie auch im Allgemeinen auffällig, dass Klecki trotz häufiger Programmierung zeitgenössischer oder selten aufgeführter Musik zumindest in den Symphoniekonzerten fast immer auch einen „Klassiker“ einbaut. Damit sind in erster Linie die Symphonien von Beethoven, Brahms und Tschaikowsky, aber auch etwa die *Bilder einer Ausstellung* gemeint. An dieser Praxis hält Klecki während seiner ganzen Karriere fest, denn hier kann er sein Können präsentieren und ausspielen. Das zeigen zumindest die zahlreichen im Nachlass aufbewahrten Rezensionen, die ihm immer wieder bei diesen Werken eine

ansprechende Interpretation attestieren. Es mag aber auch schlicht pragmatische Gründe für diese immer wiederkehrend gleichen Stücke geben. Weil Klecki die meisten Konzerte als Gastdirigent auf der ganzen Welt leitete, standen ihm vermutlich stets nur wenige Proben mit den jeweiligen Orchestern zur Verfügung, so dass häufig auf Repertoirestücke zurückgegriffen wurde, was dem Dirigenten zweifelsohne entgegenkam, weil ja genau darin auch seine Vorlieben und Stärken lagen.

Die inhaltliche Dramaturgie ist in Kleckis Konzerten durch die grösstenteils angewendete und zum Standard avancierte Universalform mit dem bereits mehrfach beschriebenen drei- bzw. vierteiligen Ablauf mehr oder weniger gegeben, eine Dramaturgie, wie sie auch Dorothee Kalbhenn in ihrer Monographie postuliert:

„[...] Dennoch bleibt die Sinfonie das Hauptwerk eines solchermassen kombinierten Programms: Als lediglich vorbereitendes Einleitungsstück soll die Ouvertüre fungieren, das Solokonzert wiederum gilt als Vorstufe zur Sinfonie.“²²⁸

Somit hatte ein Konzert normalerweise als dramaturgische Steigerung mit seinem Höhepunkt am Schluss zu verlaufen. So haben auch für Klecki die Worte von Otto Lessmann, einem ehemaligen Schüler Hans von Bülows, Gültigkeit, der über seinen einstigen Lehrer sagte: „Nicht selten liessen sie [Bülows Programme] sich einem langen, sicher sich vollziehenden Crescendo vergleichen“.²²⁹ So ist auch zu verstehen, dass Klecki seine „Favoriten“, nämlich die klassisch-romantischen Symphonien, fast ausschliesslich als Konzertabschluss bringt. Ist dies einmal nicht der Fall, steht an dieser prominenten Stelle ein anderes gross angelegtes Orchesterwerk aus dieser Epoche, wie etwa die bereits mehrfach erwähnten *Bilder einer Ausstellung* oder eine symphonische Dichtung von Richard Strauss. Auf keinen Fall aber beschliesst ein zeitgenössisches Werk ein Symphoniekonzert. Am ehesten könnte man noch Strawinskys *Feuervogel-Suite* in diesem Kontext nennen, die jedoch in Bezug auf die Wirkungszeit Kleckis nicht mehr unbedingt als zeitgenössisch bezeichnet werden kann. Von der kompositorischen Anlage mit dem pompösen Schluss her passt sie dennoch ausgezeichnet in das übliche Programmkonzept, wonach ein fulminantes Ende ein Konzert beschliesst. Kompositionen neueren Datums werden ansonsten in der Regel

²²⁸ Kalbhenn 2011, S. 118.

²²⁹ Zitiert nach Hinrichsen 1999, S. 58. Das Zitat fand später Eingang in die erste noch zu Lebzeiten Bülows erschienene Monographie von Bernhard Vogel (Hans von Bülow. Sein Leben und sein Entwicklungsgang, Leipzig 1887).

in der Mitte eines Programms eingebunden, oder in einigen Fällen auch anstelle der Ouvertüre am Anfang. Eine diesbezüglich bemerkenswerte Ausnahme bildet eine in Kleckis noch junge Dirigentenlaufbahn fallende und in dieser Zeit wichtigsten Aufführung überhaupt, nämlich das dritte Konzert an der Mailänder Scala im Rahmen des Wiedereröffnungszyklus (5 Konzerte mit verschiedenen Dirigenten) des Opernhauses nach dem zweiten Weltkrieg Ende Mai 1946. Bemerkenswert ist nicht nur, dass die erst 1936 komponierte Orchesterouvertüre von Szalowsky den Abschluss bildet, sondern darüber hinaus, dass Kleckis Paradewerk, Brahms' vierte Symphonie, als Auftakt erklingt. Ergänzt wird das Programm mit Mozarts *Nachtmusik* noch vor der Pause und Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* direkt danach. Bedenkt man den Rahmen, in dem das Konzert stattfand, mutet es fast kurios an, dass hier eine derartige Durchmischung der Epochen und Gattungen gewählt wurde. Auch lässt sich weder eine inhaltliche noch strukturelle Stringenz im Ablauf erkennen.

Eine grosse Entwicklung in der Programmgestaltung innerhalb der drei Jahrzehnte seiner Laufbahn als Orchesterleiter lässt sich bei Klecki nicht grundsätzlich feststellen. Zumindest wurde ihm vereinzelt vorgeworfen, eher konservative Programme zu präsentieren, die immer gleich wären, wie folgende Anekdote aus einer Rezension anlässlich eines der ersten Konzerte als Chefdirigent des Orchestre de la Suisse romande bezeugt:

„On a quelquefois déploré le conservatisme de Klecki dans la mise au point des programmes de cette saison. Sans doute ne fait-on bien que ce que l'on aime et Klecki est avant tout un romantique. Aucun auditeur n'aura pu regretter, hier soir, la présence au concert de trois romantiques [...]. Voilà donc un « conservatisme » des plus vivants ! Paul Klecki a galvanisé son orchestre. Son emprise est totale. Il subjugue public et musiciens et impose avec une autorité magistrale sa vision des œuvres. Il le fait avec une telle conviction que l'on partage d'enthousiasme cette ardeur canalisée par la discipline sévère de l'esprit.“²³⁰

Man mag auf den ersten Blick tatsächlich Kleckis Vorliebe für das klassisch-romantische Orchesterrepertoire monieren, diese ist offensichtlich, jedoch vergisst man dabei die zahlreichen zeitgenössischen Werke, die er in regelmässigen Abständen in seine Programme aufnahm und dem einen oder anderen jungen Komponisten eine

²³⁰ Jean-Claude Jaccard in einer nicht zu eruierenden Westschweizer Zeitung vom 23. November 1967 (im Nachlass unter der Signatur K 34.1).

willkommene Plattform zur Präsentation seiner Werke bot. Damit ist der beschriebene Vorwurf mit Sicherheit zu kurzfristig und lediglich bis zu einem bestimmten Grad nachvollziehbar.

Die Konzertprogramme in den verschiedenen Dekaden sind im Prinzip austauschbar. Allenfalls lässt sich als kleines Detail die fast vollkommene Abwesenheit von Vokalwerken in den 1940er Jahren festhalten. In diesem Punkt ist eine Zunahme von Kompositionen, die eine Gesangstimme verlangen, insbesondere ab 1950 bis zum Ende der Karriere ersichtlich. Auch in Bezug auf das zeitgenössische Œuvre gibt es insofern eine Entwicklung, als Klecki dieses immer wieder in seinen Programmen berücksichtigte und einige Werke uraufführte. Den groben Rahmen in Kleckis Konzertschaffen bilden aber von Anfang bis zum Schluss die grossen Symphonien, die den Hauptanteil an dessen Repertoire ausmachen. Dieses umfangreiche und aus Werken sämtlicher Epochen der Musikgeschichte seit der Barockzeit bestehende Repertoire bedarf nun einer eingehenderen Betrachtung im folgenden Kapitel.

1.2 Repertoire

Während im vorangegangenen Kapitel die Programmgestaltung bzw. die verschiedenen Formen eines Konzerts im Zentrum des Interesses standen, sollen im Folgenden losgelöst von den verschiedenen formalen Aspekten eines Konzerts die Werke selbst, die Klecki zur Aufführung brachte, näher beleuchtet werden. Mit anderen Worten soll sein über die Jahre stetig gewachsenes Repertoire ins Zentrum der Untersuchung gerückt werden. Fragen nach Regelmässigkeiten und Ausnahmen, nach Dominanzverhältnissen unter den Epochen oder ganz einfach nach der Beliebtheit eines Komponisten und nach der Anzahl Aufführungen eines bestimmten Werks werden einer näheren Betrachtung unterzogen.

Beschäftigt man sich mit dem Repertoire eines Musikers, sei dies einer Sängerin, eines Instrumentalisten oder eben eines Dirigenten, bieten sich insbesondere zwei Aspekte für die Untersuchung an: der Zeitraum, welchen das Repertoire umfasst, und die Diversität an Gattungen. Beide lassen einerseits auf die musikalischen Vorlieben eines Interpreten schliessen, jedoch darüber hinaus auch auf dessen Befähigung im Umgang mit Werken aus dem entsprechenden Zeitraum bzw. der entsprechenden Gattung. Mit anderen Worten kann man annehmen, je häufiger eine Epoche bzw. Gattung berücksichtigt wird, umso spezialisierter ist der Interpret auf diesem Gebiet. Ein weiterer

Aspekt, den es zu beachten gilt, ist die spezifische Berücksichtigung geographischer Räume in Bezug auf Herkunftsländer und Aufführungsorte, die in Zusammenhang mit den jeweils ausgewählten Werken stehen, so z. B. bei Kompositionen, die aus dem Heimatland eines Interpreten stammen. Wie bereits oben gesehen, spielt dieser Faktor bei Klecki zumindest zu Beginn seiner Karriere eine nicht unwesentliche Rolle, wenn man bedenkt, dass er zu jener Zeit einige Konzerte mit slawischen Programmen gegeben hatte.

Bereits ein flüchtiger Blick in die Repertoireliste²³¹ lässt erahnen, dass Klecki ein ausgesprochenes Faible für die Instrumentalmusik gehabt haben muss. Von den insgesamt rund 420 verschiedenen Werken, die er aufführte, enthalten lediglich 41 eine vokale Beteiligung²³². Darunter befinden sich auch zwei Melodramen, die ohne Singstimme, dafür aber mit einem Sprecher besetzt sind.²³³ Damit machen die Vokalwerke lediglich knapp zehn Prozent des gesamten Repertoires aus. Berücksichtigt man zudem die Anzahl an Aufführungen jedes Werkes, verschiebt sich diese Relation noch mehr zugunsten der reinen Instrumentalmusik. Um Kleckis Repertoire greifbar zu machen, ist es deshalb sinnvoll, zunächst nicht von dem auszugehen, was in seinen Konzertprogrammen erscheint, sondern vielmehr von dem, was dort fehlt. Dadurch kann der Rahmen, in dem sich Klecki bewegt, besser eingeschränkt werden, um sich dann auf seine tatsächlichen Vorlieben zu konzentrieren.

²³¹ Vgl. Anhang 3. Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, kann die Repertoireliste, die aus der Konzertliste in Anhang 1 hervorgegangen ist, zwar als repräsentativ, jedoch keinesfalls als vollständig betrachtet werden. Die genauesten Daten stammen aus derjenigen Zeit, in welcher Klecki sein eigenhändiges Programmheft führte, nämlich zwischen 1949 und 1959. Innerhalb des Nachlasses gibt es vereinzelt Programmhefte bzw. Rezensionen erst ab 1941. Die Anzahl nimmt mit den Jahren und der Bedeutung Kleckis zu. So gibt es beispielsweise keinerlei Informationen über die Zeit, als Klecki z. B. Chefdirigent in Charkow war. Diesen Umständen muss bei der Auswertung und Interpretation der Daten stets Rechnung getragen werden.

²³² Ein paar wenige doppelt gezählte Werke sind aufgrund der teilweise ungenauen Angaben im eigenhändigen Programmheft Kleckis nicht auszuschliessen; z. B. wenn lediglich ein Klavierkonzert ohne spezifische Nennung angegeben ist. Diejenigen Symphonien, welche Gesangspartien enthalten, wurden allerdings nicht zu den Vokalwerken gezählt.

²³³ Namentlich sind dies *Ultime lettere da Stalingrado* von Sandro Fuga sowie Schönbergs *Ein Überlebender aus Warschau*.

In Bezug auf die Gattungen ist die grösste Auffälligkeit, dass integrale Opernaufführungen komplett fehlen. Zwar tauchen nicht selten Opernouvertüren oder auch vereinzelt Opernarien in den Programmen Kleckis auf, jedoch beschränken sich insbesondere Letztere auf ein absolutes Minimum. Erstere dienen in der Regel als Konzertaufakte für symphonische Programme und ersetzen dort das Genre der genuinen Konzertouvertüren. Sie stehen damit in keinerlei Zusammenhang mit den Opern, aus welchen sie stammen, und stehen ausserhalb dieses Kontextes. Kleckis Dirigentenkarriere findet damit komplett fern der Opernhäuser statt und beschränkt sich, selbstredend nicht in einem pejorativen Sinn gemeint, lediglich auf den Konzertsaal und somit auf die Tradition des Symphoniekonzerts. Dies bestätigt u. a. ein vermutlich frei wiedergegebenes Zitat des Dirigenten innerhalb eines Artikels einer nicht mehr näher bestimmbaren Ost-Berliner (Musik-)Zeitschrift von 1966, in dem der Autor Klecki folgende Worte sprechen lässt: „Ich bin ein ausgesprochener Konzertdirigent; Opern habe ich noch nie dirigiert.“²³⁴ Damit unterscheidet er sich grundsätzlich von seinen beiden grossen Förderern Furtwängler und Toscanini, die neben reinen Orchesterkonzerten auch regelmässig ganze Opern aufgeführt hatten, ja sogar entsprechende Posten an Opernhäusern bekleideten. Die Frage nach den fehlenden Opern-Engagements beschäftigte auch die Berner Zeitung *Der Bund*, die dies, gestützt auf Kleckis eigene Aussagen, wie folgt begründete:

„Seltsamerweise hat er nie Opern dirigiert – eigentlich müsste ja der dramatische Ausdruck seiner leidenschaftlichen Musizierart hervorragend entsprechen! Klecki erklärt diese erstaunliche Tatsache dadurch, dass er von Furtwängler vor allem zum Konzertdirigenten ausgebildet worden war und er darüber hinaus als Ausländer im Deutschland des tausendjährigen Reiches gar keine Anstellung an einem Theater gefunden hätte. Dass er der Kunstform der Oper nahe steht, beweisen die zahlreichen Wiedergaben von Ouvertüren und Szenenausschnitten mit prominenten Sängern in seinen Konzerten.“²³⁵

Obwohl Furtwängler auch als Operndirigent auftrat, man denke beispielsweise an die Engagements an den Bayreuther Festspielen, unterwies er Klecki interessanterweise

²³⁴ Artikel: „Ein Dirigent von Weltruf“, Zeitschrift unbekannt, erschienen 1966 (im Nachlass unter der Signatur K 33.1).

²³⁵ R. Weibel (wie Anm. 188). Der Artikel befindet sich im Nachlass unter der Signatur NL 60: K 34.1. Eine exakte Datierung ist wegen fehlender Angaben unmöglich. Aufgrund des übrigen Inhalts, Bezug zu aktuellen Konzerten und CD-Aufnahmen, muss der Artikel aber im Januar 1967 erschienen sein.

nicht in dieser Kunstform. Über die Gründe dafür kann nur spekuliert werden, jedoch scheint es nicht unwahrscheinlich, dass eben auch Furtwängler die nicht vorhandenen Chancen auf eine Anstellung Kleckis an einem Theater bewusst waren. So musste sich Klecki wohl oder übel auf einzelne konzertant aufgeführte Opernszenen und – in grösserem Masse – auf die Interpretation der rein instrumentalen Ouvertüren beschränken. Obwohl es keine Anzeichen für eine integrale Opernaufführung durch Klecki gibt, scheint er einer solchen nicht zeitlebens abgeneigt gewesen zu sein. Dies zeigt ein Brief an Paul Klecki von Herbert Graf, der im Zeitraum zwischen 1965 und 1973 Intendant und Regisseur am Grand Théâtre de Genève war. Offenbar hatte er Klecki bereits für ein Engagement an der Oper für die Spielzeit 1969/1970 gewinnen können, welches dieser jedoch aus gesundheitlichen Gründen wieder absagen musste:

„Sehr verehrter, lieber Meister! / Ich habe Ihren Brief erhalten, dessen Inhalt mich / mit grösstem Bedauern erfüllt. Es handelt sich dabei / nicht nur um den Verlust, den das Theater und ich / persönlich erleiden – denn ich bin davon überzeugt, dass / Ihre musikalische Leitung des „Parsifal“ den Höhepunkt / der nächsten Spielzeit bedeutet hätte –, sondern auch um / mein Bedauern betreffs Ihrer gesundheitlichen Sorgen. / Ich verstehe natürlich die Vorsicht und Oekonomie Ihrer / Kräfte, die nun ratsam ist und welche eine weitere, / lange und erfolgreiche Tätigkeit sichern soll. Hoffentlich / wird diese aber doch auch noch Ihre aktive Mitarbeit / am Grand Théâtre mit einschliessen. / Mit besten Wünschen und Grüssen, auch im / Namen meiner Frau, / Ihr aufrichtig ergebener / Herbert Graf“²³⁶

Dies bleibt jedoch das einzige Zeugnis für die Absicht Kleckis, eine integrale Oper zur Aufführung zu bringen und muss daher als absolute Ausnahme betrachtet werden. Immerhin hätte es sich dabei um eine Oper von monumentalen Ausmassen gehandelt, die Klecki interpretieren sollte, was insofern erstaunlich ist, als er eben keine Erfahrung auf diesem Gebiet mitbrachte.

Die zweite grosse Abwesende, allerdings mit ein paar ganz wenigen Ausnahmen, ist die geistliche Musik. Wie ja die Vokalmusik grundsätzlich eher eine untergeordnete Rolle in Kleckis Repertoire spielt, trifft dies in besonderem Masse auf sakrale Werke zu. Dabei gilt es, zwischen liturgischen und nicht liturgischen Werken zu unterscheiden, wobei in der Regel zahlreiche der Liturgie entsprungene Werke im 20. Jahrhundert längst nicht mehr in ihrem eigentlichen örtlichen Rahmen, nämlich in einem Gotteshaus,

²³⁶ Brief von Herbert Graf an Paul Klecki, 24. Januar 1969. Im Nachlass unter der Signatur M G 5.

und schon gar nicht in ihrem liturgischen Kontext, sondern fast nur noch im Konzertsaal gespielt werden. So auch bei Klecki. Man könnte leicht annehmen, diese Abwesenheit geistlicher Werke habe vor allem mit dessen jüdischen Hintergrund zu tun. Dagegen spricht allerdings, dass Klecki einerseits von Natur aus ein weltoffener Geist und andererseits kein aktiv praktizierender Jude war, weshalb die konfessionelle Herkunft kaum eine Rolle bei der Nichtberücksichtigung dieser Gattung gespielt haben dürfte. Tatsächlich weist die Musik- und Aufführungsgeschichte zahlreiche Beispiele sowohl von Komponisten, die konfessionsfremde Werke erschaffen haben, als auch Dirigenten, die keine Scheu davor hatten, grosse geistliche Meisterwerke zur Aufführung zu bringen, auf. Im ersten Fall, weil gerade die katholische Kirche mit ihrer auf alle Sinne bezogenen Tradition ausgezeichnete Voraussetzungen und (textliche) Vorlagen für die Auseinandersetzung mit ihrer Liturgie – insbesondere in musikalischer Hinsicht – bietet, im anderen Fall, weil die kompositorische Qualität jegliche konfessionellen Hürden zu überwinden vermag. Die Gründe für das weitgehende Fehlen liturgischer Musik bei Klecki müssen also woanders liegen. Auch für ihn galt, dass man um die Aufführung bestimmter Werke nicht herumkommt, wenn sich die Gelegenheit dazu ergibt. Immerhin sind derartige Aufführungen meistens mit erheblichem organisatorischem und finanziellem Aufwand verbunden.

1.2.1 Liturgische Vokalmusik

Im Falle Kleckis sind dies zunächst die Requiem-Vertonungen von Mozart, Verdi und Brahms. In der Tat sind dies die einzigen gross angelegten Chorwerke mit geistlichem Hintergrund – bei Brahms freilich ohne liturgischen Bezug –, die er je aufgeführt hat. Hinsichtlich ihrer zweifelsohne hoch anzunehmenden Position im Kanon der musikalischen Werkgeschichte²³⁷ erstaunt es nicht, dass Klecki ausgerechnet diese drei Werke in sein Repertoire aufgenommen hat. Diese Fixierung auf repräsentative Meisterwerke dringt bei Klecki auch in anderen Gattungen durch. Während das

²³⁷ Dem Autor ist die Problematik um den Begriff des Kanons und die damit verbundene Debatte bewusst. An dieser Stelle kann jedoch keine vertiefte Diskussion darüber geführt werden. Die Einleitung in folgender Publikation bringt die Thematik auf wenigen Seiten auf den Punkt: Hinrichsen, Hans-Joachim und Lütteken, Laurenz (Hrsg.): *Meisterwerke neu gehört – Ein kleiner Kanon der Musik. 14 Werkporträts.* Kassel et al. 2004, S. 7-11. Vgl. auch: Pietschmann, Klaus und Wald-Fuhrmann, Melanie (Hrsg.): *Der Kanon der Musik – Theorie und Geschichte. Ein Handbuch.* München 2013. Dort mehrere Einzelartikel, die sich mit sämtlichen Facetten der Problematik auseinandersetzen. Einen dienlichen Überblick bietet insbesondere die Einführung der beiden Herausgeber.

Deutsche Requiem immerhin mindestens achtmal unter Klecki zur Aufführung gelangte, können von den beiden anderen Kompositionen lediglich drei (Verdi) bzw. zwei (Mozart) Dirigate mit Sicherheit nachgewiesen werden. Die Gelegenheiten, diese Werke aufzuführen, boten sich Klecki an verschiedenen Orten, zu unterschiedlichen Zeiten und vor allem aus zweierlei Gründen. Auf der einen Seite bei speziellen Anlässen wie z. B. einem Gedenkkonzert²³⁸ oder im Rahmen eines grösseren Festivals²³⁹, auf der anderen Seite, wenn Kleckis Einfluss auf das Saisonprogramm gross genug war, namentlich, wenn er als Chefdirigent an einem Ort amtierte und dabei ein ortsansässiger Chor zur Verfügung stand, mit dem er über längere Zeit arbeiten konnte. So führte Klecki im Dezember 1958 in seiner ersten Saison als Chef des Dallas Symphony Orchestra das *Deutsche Requiem* (vermutlich in englischer Übersetzung) ebendort auf. In seinem letzten Abonnementskonzert als Chef des Berner Symphonieorchesters dirigierte Klecki im Mai 1968 das Requiem von Giuseppe Verdi.²⁴⁰ Angesichts der durchgehend positiven Kritiken, insbesondere betreffend die hervorragende klangliche Verschmelzung zwischen Vokal- und Instrumentalstimmen sowie die empfindsame Umsetzung der liturgischen Inhalte, erstaunt es noch viel mehr, dass Klecki nicht öfter derartige Werke leitete. So strich etwa der Rezensent der *Neuen Luzerner Zeitung* zur Aufführung des Mozart-Requiems anlässlich der Internationalen Musikfestwochen Luzern von 1946 beide erwähnten Fähigkeiten des Dirigenten in einem kurzen Abschnitt heraus:

„Ueber den ganzen grossen Klangapparat gebot Paul Kletzki als königlicher Herrscher. Es war bewundernswert, wie er seine eminente Kunst der Orchesterleitung hier mit einer glänzenden Chorführung verband; wie er als Slawe

²³⁸ So bei einer Gedenkaufführung des Brahms-Requiems vom 18. April 1962 in Los Angeles im Andenken an den zwei Monate zuvor verstorbenen Bruno Walter.

²³⁹ Das Requiem von Mozart gab Klecki an zwei Abenden anlässlich seiner vierten Teilnahme an den Internationalen Musikfestwochen Luzern 1946. Neben dem Festspielchor und -orchester, das mit den besten Musikern der grossen Schweizer Orchester bestückt war, stand ihm mit Maria Stader, Elsa Cavelti, Ernst Häfliger und Heinz Rehfuss bei diesem Anlass auch ein hochkarätiges Solistenquartett zur Verfügung.

²⁴⁰ Klecki leitete in dieser Saison noch zahlreiche Konzerte mit dem Berner Symphonieorchester, obschon er bereits zum Chefdirigenten des Orchestre de la Suisse romande ernannt worden war und in dieser Funktion etliche Abonnementskonzerte auch in Genf und Lausanne gab. Klecki hatte in dieser Saison beide Chefposten, d. h. denjenigen beim OSR und denjenigen in Bern, gleichzeitig inne. Vgl. dazu die Ausführungen im Kapitel "Die Schweiz: Neuanfang und Zuhause".

die deutsche Klassik Mozarts mit feinsten Hellhörigkeit und tiefster musikalischer Einfühlung nachempfand und das holde Mysterium des Requiems in seiner ganzen sublimen Schönheit zelebrierte. [...] Hätte nicht die Würde des Ortes Applauskundgebungen untersagt, so wären Dirigent und Chor, Solisten und Orchester sicher stürmisch gefeiert worden.“²⁴¹

Trotz des pathetischen Grundtons der gesamten Rezension – eine stilistische Eigenheit, die für diese Zeit typisch zu sein scheint –, dürfte ihr doch ein wahrer Kern innewohnen und Klecki wohl nicht zu Unrecht als Leiter einer unvergesslichen Aufführung gefeiert worden sein. Schliesslich zeigen auch weitere Kritiken in Bezug auf diese Aufführung dieselbe Tendenz. Selbst die im Nachgang der Festwochen publizierten, zusammenfassenden Artikel streichen mehrheitlich diese Aufführung als Höhepunkt der gesamten Veranstaltung heraus.

Einen ähnlichen Ton schlägt ein anderer Musikjournalist 22 Jahre später in seiner Rezension zu Kleckis Abschiedskonzert als Chefdirigent des Berner Symphonieorchesters an, in welchem das Requiem von Giuseppe Verdi erklang. Auch er streicht Kleckis Vermögen heraus, aus den einzelnen Vokal- und Instrumentalmitgliedern ein einheitliches Ensemble formen zu können:

„Die Sicherheit, mit der Cäcilienverein und Liedertafel ihre Aufgabe in Verdis Requiem gemeistert haben, die Geschmeidigkeit, mit der sie dynamisch und in den Tempi den Gestaltungsabsichten Paul Kleckis zu folgen verstanden, spricht ebenso für die überaus gründliche, musikalisch zielbewusste Vorarbeit durch Anton Knüsel wie für die starke künstlerische Ausstrahlung Paul Kleckis, dem es gelang, in verhältnismässig wenigen Proben den Chor mit dem Berner Sinfonieorchester zu einer Einheit zu verschmelzen, wie man sie bei uns nicht häufig erlebt. [...] Organisch wirkte auch die Verbindung der Soli mit dem Chor und Orchester, was gleicherweise für das Einfühlungsvermögen der Solisten, die hohe Leistung des Cäcilienvereins, der Liedertafel und des Berner Sinfonieorchesters und für die gestalterisch zusammenfassende und führende geistige Kraft des Leiters zeugt.“²⁴²

Es sei ausserdem eine bedeutende Aufführung gewesen, „die man in ihrer künstlerischen Prägung nicht so bald vergessen wird“²⁴³.

²⁴¹ O. M. in der *Neuen Luzerner Zeitung* vom 24. August 1946 (im Nachlass unter der Signatur K 5.8).

²⁴² M. F. in der *Berner Zeitung* vom 5. Mai 1968 (im Nachlass unter der Signatur K 34.1).

²⁴³ Ebda.

Ebenfalls zu den liturgischen Werken können die beiden Bach-Kantaten BWV 51 und 57 in Kleckis Repertoire gezählt werden. Beide Kantaten kamen unter seiner Leitung nur vereinzelt zur Aufführung, und zwar ebenso losgelöst von liturgischen Kontexten wie die oben beschriebenen Totenmessen. Die Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ (BWV 51) für Solosopran taucht dabei lediglich zweimal auf; zum ersten Mal im März 1950 in Florenz mit Elisabeth Schwarzkopf als Solistin. Direkt im Anschluss an die Kantate singt Schwarzkopf in demselben Konzert auch die Motette *Exsultate, jubilate* von Mozart, eine weitere Komposition mit religiösem Hintergrund, die Klecki vereinzelt auf seine Programme setzte. Mit diesen beiden Werken in unmittelbarer Abfolge gelang Klecki eine interessante Kombination von zwei Gotteslobgesängen, die inhaltlich gut miteinander korrespondieren. Umrahmt wurden die beiden Vokalwerke durch Verettis *Sinfonia sacra* als Konzertaufakt und Brahms' vierter Symphonie zum Schluss. Die zweite Aufführung der Bachschen Kantate BWV 51 fand im Rahmen eines Radiokonzerts zwei Jahre später am 27. April 1952 statt. Diesmal hiess die Solistin Maria Stader und ergänzend wurde Beethovens 6. Symphonie aufgeführt. In beiden Fällen also arbeitete Klecki mit Solistinnen zusammen, die zu jener Zeit auf dem Höhepunkt ihrer Karriere standen. Es ist auch diesen beiden Damen geschuldet, dass Klecki die Kantate BWV 51 überhaupt in sein Repertoire aufgenommen hat, denn für Sängerinnen gilt diese als hervorragend geeignetes Vorzeigestück. Dasselbe gilt freilich auch für das *Exsultate, jubilate*, mit dem sich eine Sängerin jeweils besonders zur Geltung bringen kann.

Die Kantate „Selig ist der Mann“ (BWV 57) für Sopran und Bass erscheint lediglich einmal anlässlich des 2. Abonnementskonzerts der Bernischen Musikgesellschaft im Oktober 1972 in einem Konzertprogramm, das allerdings an drei aufeinander folgenden Abenden gegeben wird. Interessanterweise stellt Klecki hier dieses Werk dem *Deutschen Requiem* voran, das ansonsten stets ohne weitere Komposition auskommt. Begünstigt wird diese Kombination natürlich durch dieselbe solistische Besetzung. Beide Werke sind damit von der gleichen Sängerin bzw. dem gleichen Sänger zu bewältigen. Dies mag an der Oberfläche ein plausibler Grund für die gleichzeitige Aufführung der beiden Werke in einem Konzert sein und kam den Organisatoren mit Sicherheit zupass. Die Beziehung zwischen den beiden Kompositionen ist aber auf der inhaltlichen Ebene um einiges tiefer.

Offensichtlich ist bei der Gegenüberstellung gerade dieser Bach-Kantate und des Brahms-Requiems eine Konfrontation von Geburt und Tod. Denn Bach schrieb die

Kantate 1725 für den zweiten Weihnachtstag, womit sie unmittelbar im Kontext der Geburt Jesu zu stehen kommt. Dem gegenüber repräsentiert das Requiem, wenn auch bei Brahms losgelöst von jeglicher liturgischen Bindung, die ursprünglich lateinische Totenmesse. Das Konzert in Bern bringt damit die urchristliche Losung vom Anfang und Ende, von *Alpha et Omega* auf eine plastische Art und Weise zum Ausdruck. Geburt und Tod stehen direkt und in lebensnahe Sinn nebeneinander. Trotz dieser äusseren Gegensätzlichkeit stehen sich die beiden Kompositionen auf der textlich-inhaltlichen Ebene sehr nah. Der zentrale Begriff hierbei ist die „Seele“, die, dem irdischen Leiden ausgesetzt, das ewige, erlösende Leben im Jenseits anstrebt. Dies wird nicht nur aus der jeweils ersten Zeile mit demselben Initialwort „Selig“²⁴⁴ ersichtlich, vielmehr zieht sich der Terminus durch den ganzen Text beider Werke hindurch. In der Kantate tritt die Seele gar als Person, verkörpert durch die Sopranistin, in Erscheinung, die sich in einen Dialog zu Jesus (Bass) begibt. Dieser gipfelt in den letzten beiden Abschnitten, wo der Erlösungsgedanke noch einmal deutlich zutage tritt:

7. Aria (Sopran): „Ich ende behände mein irdisches Leben, / Mit Freuden zu scheiden verlang ich itzt eben. / Mein Heiland, ich sterbe mit höchster Begier, / Hier hast du die Seele, was schenkest du mir?“.

8. Choral: „Richte dich, Liebste, nach meinem Gefallen und gläube / Dass ich dein Seelenfreund immer und ewig verbleibe, / Der dich ergötzt / Und in den Himmel versetzt / Aus dem gemarterten Leibe.“²⁴⁵

Damit beschäftigt sich der Kantatentext mehr mit der das ewige Leben verheissenden, hoffnungsvollen Todessehnsucht als mit einer weihnächtlichen Lobpreisung auf das beginnende Erlöserleben. Dieser Umstand ist jedoch nur scheinbar ein Widerspruch, weil damit auf eine tiefer greifende Verwandtschaft zwischen Leben und Tod verwiesen wird, wie sie nicht nur für die christliche Tradition, sondern für sämtliche jenseitsgerichteten Religionen bestimmend ist. Beim Brahms'schen Requiem zieht sich der Begriff der Seele durch den gesamten Text, der im Übrigen komplett aus ausgewählten Passagen beider Testamente stammt, bis hin zur tröstenden Anfangszeile des letzten Chors: „Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben“. So schliesst sich der Kreis zum Anfang, als von den „Leidtragenden“ die Rede war. Damit

²⁴⁴ Bei Bach stehen die Worte „Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet“, bei Brahms die Zeile „Selig sind, die da Leid tragen“.

²⁴⁵ Zitiert nach: <http://www.bachkantaten.ch/Daten12/01/Text.htm> (17. Juni 2019).

passen diese beiden Kompositionen auch von der inhaltlich-textlichen Ebene her zueinander. Man kann Klecki somit ein grosses Bewusstsein im Umgang mit geistlichen Texten attestieren, denn ein Zufall ist die Kombination der Kantate BWV 57 mit dem Brahms-Requiem mit Sicherheit nicht, auch wenn sie durch die äusseren Gegebenheiten, sprich die gleiche solistische Besetzung, begünstigt wird. Allerdings stellt er dieses Bewusstsein nur selten unter Beweis, wie die Aufführungsliste zeigt.

Beim vierten liturgischen Werk, welches in Kleckis Repertoire erscheint, handelt es sich um Beethovens *Missa Solemnis* op. 123. Dieses Werk kann lediglich einmal in Kleckis Konzertliste nachgewiesen werden.²⁴⁶ Das ganze Konzert bestand aus der Aufführung dieser einen Messe ohne weitere Werke. Analog zu den drei in diesem Kapitel bereits beschriebenen Requiem-Vertonungen handelt es sich auch hierbei um ein monumentales Werk – Martin Geck ordnet es gattungsgeschichtlich der „sinfonischen Messe“²⁴⁷ zu –, das zwar für den liturgischen Gebrauch konzipiert, aufgrund seiner Dimensionen jedoch oft im Konzertsaal dargeboten wurde und noch immer wird. Offenbar hatte Beethoven selbst nicht mit einer kirchlichen Aufführung gerechnet, obwohl er sich sogar noch mit einer Erweiterung durch Proprium-Sätze beschäftigte, wie eine Skizze zu einem Offertorium nahelegt. „In der aktuellen Situation liess sich die *Missa solennis* jedenfalls nur im Konzert darbieten. Dem stand jedoch das in Österreich geltende Verbot entgegen, Messen und andere Vertonungen liturgischer Texte ausserhalb des Gottesdienstes aufzuführen.“²⁴⁸ Beethoven musste sich also auf einen Kompromiss einlassen, wonach Teile der Messe (Gloria und Sanctus wurden weggelassen) anlässlich einer seiner Akademien am 7. Mai 1824 unter der Leitung des Kapellmeisters Michael Umlauf erklangen. Um dem erwähnten Verbot zu entgehen, wurden die drei Messesätze allerdings unter dem Begriff „Hymnen“ auf das Programm gesetzt.²⁴⁹

Dass die einzige Messe, abgesehen von den drei Totenmessen, in Kleckis Repertoire von Beethoven stammt, vermag angesichts der Vorliebe für diesen Komponisten und

²⁴⁶ Nämlich anlässlich eines Sonderkonzerts mit dem Orchestre de la Suisse romande am 29. April 1970 in Genf, also bereits gegen Ende seiner Karriere.

²⁴⁷ Geck 2009, S. 312.

²⁴⁸ Ebda. S. 312.

²⁴⁹ Vgl. Ebda. S. 312. Eine eigentliche Uraufführung hatte, wie Geck weiter beschreibt, bereits einen Monat vorher in St. Petersburg stattgefunden, jedoch „augenscheinlich ohne Beethovens genauere Kenntnis“.

die prachtvolle Anlage des Werkes nicht weiter zu erstaunen. Es ist eher verwunderlich, dass die *Missa Solemnis* nicht öfter in der Konzertliste erscheint, obschon geistliche Kompositionen, insbesondere liturgische, grundsätzlich nur spärlich Eingang in die Programme fanden.

1.2.2 Nicht-liturgische religiöse Vokalmusik

Daneben hat Klecki auch Vokalwerke aufgeführt, die zwar nicht liturgisch sind, jedoch klar einen biblisch geprägten Hintergrund haben. Dazu gehören Kompositionen wie Arthur Honeggers Oratorium *Le Roi David*, Jacobo Fichers Kantate *Salmo de Alegría*, *Le Mystère des Saints Innocents* von Henry Barraud sowie zwei Werke von Mozart, nämlich die Motette *Exsultate, jubilate* KV 165 und das *Laudate Dominum* aus der *Vesperae solennes de confessore* KV 339. Letzteres stammt zwar aus einem liturgischen Kontext, da die Vesper aber nicht integral, sondern nur ein einziger Teil daraus bewusst ausserhalb seiner liturgischen Bestimmung aufgeführt wurde, muss das *Laudate Dominum* dieser Kategorie zugerechnet werden. Auch bei all diesen Werken können lediglich vereinzelte Aufführungen belegt werden. Sie zeigen jedoch, dass sich Klecki durchaus auch für religiöse Kompositionen interessierte und in den Konzertsälen zum Erklingen brachte. Letztlich stellen sie aber lediglich eine Art Randerscheinung in seinem gesamten Schaffen als Dirigent dar, vor allem auch, wenn man die Umstände betrachtet, wie es zu ihrer Darbietung gekommen ist. Die Kantate des argentinischen Komponisten russischer Abstammung Jacobo Ficher nämlich kann mit dem zur Verfügung stehenden Material nur gerade einmal ausgewiesen werden, und zwar anlässlich eines Konzerts in Buenos Aires²⁵⁰, der über 50jährigen Wirkungsstätte des Komponisten. Dieser letzte Umstand dürfte denn auch, neben der Qualität des Werks, die für Klecki mit Sicherheit eine grosse Rolle spielte, ausschlaggebend für die Programmierung innerhalb des erwähnten Konzerts gewesen sein. Kleckis Berücksichtigung von vorwiegend zeitgenössischen Komponisten mit lokalem Bezug zum Aufführungsort zieht sich durch sein gesamtes Schaffen, wie die Konzertliste im Anhang in regelmässigen Abständen zeigt. Es ist denkbar, dass bei diesem Konzert der Komponist sogar anwesend war, was sich jedoch leider nicht belegen lässt.

²⁵⁰ Das Konzert muss während der Argentinien Tournee im Sommer 1956 stattgefunden haben. Das exakte Datum lässt sich jedoch nicht mehr eruieren.

Ebenfalls bei nur einer Gelegenheit kam Honeggers *Roi David* zur Aufführung²⁵¹. Kleckis Vorliebe für die Werke Honeggers, mit dem er als Landsmann speziell verbunden war, zeigt sich insbesondere in der Beschäftigung mit dessen symphonischem Werk. Da liegt es nahe, dass er wenigstens einmal das wohl bekannteste Vokalwerk des Komponisten in sein Repertoire aufgenommen hat. Ebenso gelangte das *Mystère des Saints Innocents* des französischen Komponisten Henry Barraud nur einmal zur Aufführung.²⁵² Auch dies ein zeitgenössisches Werk, welches sich mit biblischen Texten auf der einen und grundlegenden Themen wie der Freiheit des Menschen auf der anderen Seite beschäftigt. Obwohl der Text von Charles Péguy aus dem Jahr 1912 stammt, entstand das Werk 1946 vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkrieges und dürfte umso mehr Kleckis Interesse auch auf der inhaltlichen Ebene geweckt haben. Immerhin spielte dieser das *Mystère* – vermutlich zwei Tage nach dem Konzert – mit demselben Orchester auf Schallplatte ein.²⁵³

Schliesslich bleiben die beiden Werke von Mozart. Auch das *Laudate Dominum* erklang nur einmal unter der Leitung von Klecki, nämlich anlässlich des Festkonzerts zum 50jährigen Jubiläum der Mozartgemeinde in Wien.²⁵⁴ Das gesamte Konzert bestand aus Kompositionen Mozarts. Neben dem 5. Violinkonzert und der Es-Dur-Symphonie (Nr. 39), welche den Rahmen des Konzerts bilden, erklangen zwei Werke für Sopran solo und Orchester: die Konzertarie *Non temer, amato bene* KV 490 mit konzertanter Violine und eben das *Laudate Dominum*, das beliebteste und auch gefälligste Stück aus der Vesper. Solistin war die zu jener Zeit äusserst populäre Irmgard Seefried. Als Jubiläumsveranstaltung stand das Konzert unter einem besonderen Stern, dessen Programmgestaltung nicht allein Klecki zugeschrieben werden kann, sondern sicher auch durch die Veranstalterin beeinflusst worden sein dürfte. Ein dramaturgischer Aufbau mit Solovioline im ersten, Violine und Sopran im zweiten und Solosopran im dritten Stück mit der abschliessenden Symphonie ist ebenfalls gegeben. Kommt hinzu, dass der Sängerin mit Wolfgang Schneiderhan deren Ehemann als Soloviolinist zur

²⁵¹ Das Oratorium gelangte an zwei aufeinander folgenden Tagen, nämlich am 21. und 22. April 1959 in Lyon zur Aufführung. Es handelt sich um die letzte Aufzeichnung in Kleckis eigenhändigem Konzertkalender.

²⁵² Vgl. Konzert vom 22. Oktober 1950 mit dem Orchestre Lamoureux in Paris.

²⁵³ Besagte LP erschien bei Columbia (France) unter der Nummer: LFX 937/38.

²⁵⁴ Das Konzert fand am 25. Januar 1963 mit den Wiener Philharmonikern und dem Wiener Kammerchor statt.

Seite stand. Mit dem *Laudate Dominum* konnte zudem auch gleich der Chor, der die abschliessende Doxologie des Vesperausschnitts singt, in das Konzert mit einbezogen werden. Mehrere externe Faktoren spielten also bei dieser Werkauswahl eine grosse Rolle. Ansonsten hätte an dieser Stelle gerade so gut auch das *Exsultate, jubilate* stehen können. Diese Komposition von Mozart erscheint ebenfalls nicht sehr oft, aber immerhin fünfmal im Konzertkalender, wobei bei einer Gelegenheit zwei identische Konzerte an zwei Abenden gegeben wurden. Zwar hat es Klecki immer verstanden, das *Exsultate, jubilate* geschickt in seine Programme einzubauen. Als virtuosos Vorzeigewerk und damit Repertoirestück für Sopranistinnen wurde es vermutlich stets auf Wunsch der Sängerin aufgeführt. Auffallend ist der Umstand, dass Klecki mit Elisabeth Schwarzkopf, Vittoria de los Angeles und Teresa Stich-Randall als Solistinnen das Werk lediglich mit international äusserst erfolgreichen und mit grosser Reputation ausgestatteten Sängerinnen zur Aufführung brachte. Damit dürften auch hier vorwiegend äussere Faktoren eine Rolle gespielt haben, dass Klecki gerade diese Motette in sein Repertoire aufgenommen hat.

1.2.3 Weltliche Vokalmusik

Sowohl die liturgische als auch die nicht-liturgisch religiöse Vokalmusik scheinen bei Klecki also eher eine untergeordnete Rolle zu spielen und vorwiegend aufgrund äusserer Einflüsse Eingang ins Repertoire des Dirigenten gefunden zu haben. Auch weltliche Werke mit entweder solistischem und/oder chorischem Gesang stellen eher eine Randerscheinung dar, wie bereits eingangs des Kapitels erwähnt wurde. Im Vergleich mit den beiden bereits beschriebenen Kategorien jedoch nehmen sie einen etwas prominenteren Platz ein. Dabei sind insbesondere zwei Sachverhalte auffallend: Zum einen lassen sich lediglich vereinzelt Chorwerke finden. Demgegenüber stehen die in Kleckis Repertoire um einiges zahlreicher vertretenen Vokalkompositionen mit solistischer Besetzung. Zum anderen gibt es auch in dieser Kategorie nur wenige Tonschöpfungen, die mehrmals, d. h. öfter als dreimal zur Aufführung gelangten. Dazu zählen lediglich Brahms' *Alt-Rhapsodie* (mit mindestens neun Nennungen im Konzertkalender) und Mahlers *Lied von der Erde* (27) sowie dessen *Lieder eines fahrenden Gesellen* (sechs).

Um den ersten Punkt näher zu beleuchten, nämlich die Fokussierung auf solistisch angelegte Vokalkompositionen mit Orchesterbegleitung, lohnt sich ein Blick auf die verschiedenen Gattungen, welche in dieser Kategorie zum Tragen kommen. Die

einzigsten Kompositionen mit chorischer Besetzung können der Gattung der Kantate zugeordnet werden, wobei lediglich drei Tonschöpfungen dieses Genres im Repertoire Kleckis nachweisbar sind. Alle drei Werke stammen von zeitgenössischen Komponisten. Überhaupt ist es auffallend, dass ein grosser Teil der Vokalwerke in Kleckis Repertoire aus dem 20. Jahrhundert stammt, was in Bezug zu anderen Gattungen noch offensichtlicher wird. Bei den drei Kantaten handelt es sich namentlich um *Salve Helvetia* von Henryk Opieński²⁵⁵, deren Uraufführung Klecki 1944 anlässlich eines polnischen Abends in Winterthur leitete²⁵⁶, Schönbergs *Gurre-Lieder*²⁵⁷ sowie Goffredo Petrassis vielbeachtete *Noche oscura*. Letztere wurde von Herbst 1950 bis Frühjahr 1951 komponiert²⁵⁸ und von Klecki bereits im Herbst desselben Jahres aufgeführt²⁵⁹, was zur Annahme berechtigt, dass dies mit grosser Wahrscheinlichkeit nach der Uraufführung eine der ersten Wiedergaben des Werks in einem Konzertsaal gewesen sein dürfte. Die drei Fälle zeigen wiederum exemplarisch zweierlei Aspekte in der Werkauswahl Kleckis. Typischerweise erscheinen sowohl das *Salve Helvetia* als auch die *Noche oscura* und die *Gurre-Lieder* nur einmal im Konzertkalender. Auch wenn dieser nicht vollständig ist, kann davon ausgegangen werden, dass diese Werke, wenn überhaupt, höchstens noch wenige Male durch Klecki aufgeführt wurden. Mit anderen

²⁵⁵ Opieński war nicht nur Komponist und Lehrer, sondern beschäftigte sich darüber hinaus auch mit musikwissenschaftlichen Themen. Seine bekannteste Publikation ist die Edition der Briefe Chopins 1932.

²⁵⁶ 12. Mai 1944 mit dem Studentenchor der polnischen Hochschule und dem Stadtorchester Winterthur als Ausführende. Ob es sich tatsächlich um die Uraufführung der Kantate handelte, kann nicht mit abschliessender Sicherheit beurteilt werden. Der Nachlass enthält zwei Kritiken zu diesem Konzert, wobei in der einen nichts über eine Uraufführung geschrieben steht, in der zweiten jedoch schon: „Besondere Prägung erhielt das Programm durch die Uraufführung der zur 650-Jahrfeier der Eidgenossenschaft verfassten und vom Studentenchor mit Begeisterung gesungenen Kantate „Salve Helvetia“ in F-dur für Männerchor und Orchester des 1942 in Morges verstorbenen Henryk Opieski.“ (K. P., Zeitung und genaues Datum unbekannt). Des Weiteren lässt der Entstehungsgrund der Kantate, nämlich die 650-Jahrfeier der Eidgenossenschaft, aufhorchen. Diese Feier müsste knapp drei Jahre zuvor stattgefunden haben, da die Gründung der Eidgenossenschaft auf das Jahr 1291 fällt. Es wäre demnach logischer, wenn die Uraufführung bereits 1941 stattgefunden hätte. Aufgrund der Kriegswirren ist es aber durchaus möglich, dass das Projekt zu dieser Zeit nicht realisiert werden konnte, sondern verschoben werden musste.

²⁵⁷ Vgl. Konzert vom 30. Mai 1952 in Wien.

²⁵⁸ Die Uraufführung fand im Juni anlässlich des Strassburger Festivals statt. Vgl.: Fradiani, Paolo: Saggio su Noche oscura di Goffredo Petrassi. Luco dei Marsi, 2011.

²⁵⁹ 18. November 1951 in Rom.

Worten hat der Dirigent in der Regel die entsprechenden Kompositionen zu bestimmten Gelegenheiten in sein Repertoire aufgenommen, als die Umstände genau passten bzw. seiner Idealvorstellung einer Verknüpfung von Werk und Ort entsprachen. Mit dem Einbezug von Opieński anlässlich eines Konzerts in Winterthur besinnt sich Klecki auf seine eigene Tradition und Lebensumstände. Beide, Komponist und Dirigent, stammten ursprünglich aus Polen und siedelten später in die Schweiz, genauer an den Genfersee in den Kanton Waadt über. Diese Rückbesinnung Kleckis auf seine polnischen Wurzeln zeigt sich mannigfach in der Berücksichtigung von Komponisten, die denselben nationalen Hintergrund wie Klecki mitbrachten. In diesem Fall wird dieser gemeinsame Nenner noch um die Emigration in dieselbe Region in der Schweiz erweitert. Betrachtet man das gesamte Repertoire Kleckis, stechen polnische Komponisten wie Lutosławski, Moniuszko, Roszkowski, Skriwaczewski oder eben Opieński besonders ins Auge. Dabei wurden – mit Ausnahme des Konzerts für Orchester von Lutosławski – sämtliche Kompositionen seiner Landsleute praktisch nur bei einer einzigen Gelegenheit aufgeführt. Sie fanden somit keinen tiefer reichenden Eingang in Kleckis Repertoire, was einerseits an der kompositorischen Qualität, andererseits aber auch daran liegen mag, dass mit derart unbekannten Namen zumindest ausserhalb des Ostblocks kaum Konzertsäle zu füllen waren. Man kann den Einbezug dieser Komponistenkollegen in die Programme Kleckis damit als wenn auch nicht ostentativen, so doch zumindest regelmässigen Freundschaftsdienst an seinen Landsleuten und letztlich auch an seinem durch den Krieg gebeutelten Vaterland verstehen.

Zum Zweiten wird am Beispiel von Petrassi exemplarisch offenbar, dass Klecki oft Komponisten mit einem lokalen Bezug zum Aufführungsort oder zumindest zum Aufführungsland für seine Programme auswählte. Dass Klecki die Kantate *Noche oscura* zeitnah zu deren Uraufführung in Rom dirigierte, kommt deshalb nicht von ungefähr. In der Konzertliste lässt sich diese Konstante in Kleckis Werkauswahl leicht beobachten, und zwar durch alle Gattungen hindurch. Man könnte auch leicht annehmen, dass dieser Bezug die Werkauswahl und damit das Repertoire Kleckis zumindest mitbestimmt hat, gerade im Hinblick auf die Vokalwerke, die Klecki offensichtlich nicht zu seiner bevorzugten Gattung zählte. Kommt hinzu, dass dies insbesondere auf zeitgenössische Werke von Komponisten zutrifft, die Klecki wenigstens teilweise persönlich gekannt hat. Man kann also auch diese Förderungsbemühungen seiner Zeitgenossen als Freundschaftsdienst betrachten. Allerdings fällt in diesem Zusammenhang auch auf, dass diejenigen Schöpfungen, die

Aufnahme in Kleckis Repertoire gefunden haben – mit wenigen Ausnahmen – zu den anerkanntesten und damit, soweit das für das 20. Jahrhundert gelten kann, populärsten ihrer Zeit gehören. Sie fanden denn auch Einzug in den Kanon „moderner“ Musik des 20. Jahrhunderts. Insofern passen sie hervorragend in Kleckis Werkauswahl, wonach einerseits ein bestimmter Grad an Popularität der Kompositionen, andererseits aber darüber hinaus auch ein grosses Mass an Qualität Vorbedingungen waren, um durch Klecki aufgeführt zu werden. Die Qualität dürfte grundsätzlich stets ausschlaggebend für diesen Schritt gewesen sein. So konnte das Risiko, bei Publikum und Presse durchzufallen, in engen Grenzen gehalten werden. Einzig beim Einbezug unbekannter polnischer Zeitgenossen musste Klecki mit Kritik an seiner Werkauswahl rechnen. Die Frage bleibt dennoch, ob Klecki derartige Kompositionen auch ohne lokalen Bezug im Konzert gespielt hätte, denn augenscheinlich ist ausserdem die Tatsache, dass neuere Werke nur dann ausserhalb lokaler Bezüge zur Aufführung gelangten, wenn der Komponist bereits eine grosse internationale Reputation hatte. Dazu zählen z. B. Strawinsky, Honegger und Hindemith, wobei gerade hier offenbar wird, dass sich Klecki auch in diesen Fällen auf eine enge Auswahl an Werken beschränkte; im Falle von Strawinsky beispielsweise auf das frühere Werk. Vergleicht man diese Kompositionen etwa mit Petrassis *Noche oscura*, wirkt diese aufgrund ihrer atmosphärischen Atonalität um einiges moderner. Bezeichnenderweise stammt das durch Klecki mit grossem Abstand am häufigsten aufgeführte Werk von Petrassi, nämlich das erste Orchesterkonzert, aus einer Zeit, als sich der Komponist offensichtlich noch stark am Neoklassizismus von Strawinsky orientierte.

In dieselbe Kategorie gehören auch die *Gurre-Lieder*. Natürlich kann man diese im Jahr der Aufführung durch Klecki, nämlich 1952, nicht mehr als zeitgenössisch einstufen. Sie können aber durchaus als weiteres Beispiel für die oben geschilderte Auffälligkeit dienen, wonach sich Klecki auf das Frühwerk, und damit noch nicht radikalisierte Œuvre, bekannter Komponisten konzentrierte. Als eines der letzten tonalen Werke gehören die *Gurre-Lieder* in ihrem spätrömantischen Klangbild denn auch zu den populärsten des Komponisten. Immerhin feierte dieser bei der Uraufführung 1913 damit einen seiner grössten Erfolge überhaupt. Des Weiteren steht auch der Aufführungsort Wien als Geburts- und langjährige Wirkungsstätte selbstredend in engem Zusammenhang zu Schönberg. Damit ist auch diese Parallele zu den oben beschriebenen Kantaten gegeben.

Auf dem Weg vom Ausnahmefall zur Norm bleiben noch die originär für Stimme und Orchester komponierten Werke zu betrachten, die innerhalb des Vokalrepertoires von Klecki den grössten Teil ausmachen. In dieser Kategorie lassen sich grob zwei Gattungen belegen, nämlich das Musiktheater und das Orchesterlied. Die erste ihrerseits lässt sich noch in Opernarien und Melodramen, die zweite in Orchesterlieder und Bearbeitungen von Klavierliedern unterteilen.

Die von Klecki aufgeführten Opernarien sind an einer Hand abzuzählen. Neben den beiden Finalszenen der Opern *Capriccio* und *Daphne* von Richard Strauss, die im Übrigen in demselben Konzert aufgeführt wurden²⁶⁰, lassen sich nur noch Händels *Lascia ch'io pianga* aus dem *Rinaldo* sowie eine nicht näher bestimmbare Arie aus *Das Gespensterschloss* von Stanislaw Moniuszko, der *Liebestod* von Wagner und Josef Haydns *Scena di Berenice* ausfindig machen. Selbstverständlich zählt Letztere offiziell nicht zu den Opern und wird im Hoboken-Verzeichnis unter den Kantaten und Chören mit Orchesterbegleitung (Hob XXIVa: 10) aufgeführt. Aufgrund seiner szenischen Anlage und der Textentlehnung aus Pietro Metastasios Oper *Antigone* wird das Werk in diesem Zusammenhang dennoch den Opernarien zugerechnet. Dies dürfte mit grosser Wahrscheinlichkeit auch Kleckis Verständnis dieser Komposition widerspiegeln. Auch diese Werke erscheinen lediglich jeweils einmal in der Konzertzusammenstellung, mit Ausnahme des *Liebestodes*, der insgesamt wenigstens sechsmal zur Aufführung gelangte. Analog zu den oben besprochenen nicht-liturgischen, religiösen Vokalkompositionen kann demnach auch in diesen Fällen davon ausgegangen werden, dass äussere Einflüsse zur Aufnahme in das Repertoire geführt haben. Bei den Strauss-Szenen ist ein Blick auf das Programm der gesamten Aufführung vom 9. April 1951 vonnöten. Eröffnet wurde es mit der von Hamilton Harty für grosses Orchester eingerichteten Bearbeitung der *Wassermusik*²⁶¹, gefolgt von den beiden Finalszenen der Strauss-Opern und der abschliessenden 4. Symphonie Mahlers. Damit enthielten drei der vier Werke einen solistischen Gesangspart, der von Elisabeth Schwarzkopf ausgeführt wurde. Schwarzkopf debütierte gut drei Jahre zuvor am Royal Opera House in London und war bereits als profilierte Strauss-Interpreten

²⁶⁰ Vgl. Konzert vom 9. April 1951 in der Royal Albert Hall.

²⁶¹ Den Hinweis dafür, dass nicht das Original, sondern die Bearbeitung aufgeführt wurde, liefert der eigenhändige Konzertkalender Kleckis, in dem an entsprechender Stelle folgende Notiz steht: „Haendel-Harty – Watermusic“.

bekannt. Es erstaunt daher nicht, dass diese beiden Szenen Eingang in das Konzertprogramm gefunden haben. Nimmt man die vierte Mahler-Symphonie am Schluss hinzu, wird augenscheinlich, dass die Sängerin während des grössten Teils der Aufführung im Zentrum der Darbietungen stand. Mit anderen Worten, das Programm war komplett auf die Solistin ausgerichtet und damit bis zu einem gewissen Grad bereits vorgegeben.

Ähnliches gilt für die, mangels überlieferter Quellen nicht näher zu eruierende Arie aus der Oper *Das Gespensterschloss* von Moniuszko. Sie erklang anlässlich des bereits mehrfach erwähnten polnischen Abends in Winterthur im Mai 1945. Eröffnet wurde die Darbietung, dies nebenbei, mit der Ouvertüre der Oper *Halka* desselben Komponisten. Die Aufnahme der Arie in das Programm rührte in diesem Fall demnach nicht von der solistischen Besetzung, sondern viel mehr vom thematischen Hintergrund des Abends her. Auf dieselbe Weise lässt sich der Einbezug der *Scena di Berenice*, gesungen von der Bernerin Elsa Scherz-Meister, in das Konzert vom 15. August 1946 anlässlich des sogenannten Musiksommers in Gstaad erklären, welcher unter dem Thema Haydn-Schubert-Fest durchgeführt wurde. Der Abend bestand denn auch ausschliesslich aus Werken Haydns (neben der *Scena di Berenice* die 95. und 73. Symphonie), ergänzt mit Brahms' *Variationen über ein Thema von Haydn*, die natürlich inhaltlich bestens zum Programm passten.

Die letzte Opernarie, nämlich Händels *Lascia ch'io pianga* aus dem *Rinaldo*, fällt insofern aus dem Rahmen, als sie innerhalb des aufgeführten Programms isoliert steht, eingebettet zwischen Beethovens vierter und Brahms' erster Symphonie. Es lässt sich also kein inhaltlicher Bezug zu den anderen Werken nachvollziehen. Da es sich bei der Sängerin um die Dänin Dorothy Larsen handelt und das Konzert in Kopenhagen stattfand²⁶², ist immerhin ein lokaler Bezug der Solistin zum Aufführungsort gegeben. Trotzdem vermag die Auswahl gerade dieser Arie einigermaßen zu erstaunen, waren doch weder Klecki noch Larsen spezialisiert auf barocke Opernmusik²⁶³. Allerdings handelt es sich bei besagter Arie natürlich um eine der populärsten Händels, womit der Erfolg fast schon garantiert sein mochte. Insofern passt auch sie in das Vokalrepertoire Kleckis, das etliche erfolgversprechende Vertonungen enthält.

²⁶² Vgl. 20. Februar 1947.

²⁶³ Larsen war zwar vielseitig einsetzbar, erreichte ihre grössten Erfolge aber als Interpretin in Opern von Richard Wagner. Vgl. Kutsch und Riemens 2003 (Grosses Sängerlexikon), Bd. 4, S. 2617.

Bei Wagners *Liebestod* ist aufgrund der oft nur spärlichen Angaben in Kleckis eigenhändigem Konzertkalender nicht immer ersichtlich, ob er in einzelnen Fällen lediglich das Vorspiel zu *Tristan und Isolde* oder eben auch das Finale der Oper mit einer Gesangssolistin zur Aufführung brachte. Es kam durchaus vor, dass entweder nur das Vorspiel oder aber der *Liebestod* gespielt wurde. Da auch die jeweiligen Solistinnen kaum erwähnt sind, kann in diesem Zusammenhang auch nicht geklärt werden, ob bei diesem Werk ebenfalls vorwiegend äussere Einflüsse auf die Programmgestaltung einwirkten. Zumindest ist mit Elisabeth Schwarzkopf eine Sängerin bekannt, mit der Klecki den Opernausschnitt in den Konzertsaal brachte.²⁶⁴ Und zumindest bei jener Gelegenheit war das gesamte Programm komplett auf die Solistin ausgerichtet, die nicht nur den *Liebestod* zu singen hatte, sondern darüber hinaus noch das *Exsultate, jubilate* von Mozart und zwei Orchesterlieder von Richard Strauss. Hier dürfte der Einfluss der Solistin auf die Programmgestaltung spürbar gewesen sein, zumal das Finale, in der Partitur eigentlich als „Isoldes Verklärung“ bezeichnet, auch zu den Pardestücken von Sopranistinnen zählt.

Ebenfalls zum Genre des Musiktheaters, freilich in einem sehr weit gefassten Sinn, können die Melodramen gerechnet werden. In Kleckis Repertoire gibt es zwei derartige Werke, die wie zahlreiche andere Kompositionen auch lediglich einmal im Konzertkalender erscheinen. In beiden Fällen waren jedoch statt äusseren Einflüssen wohl eher innere, d. h. autobiographische Bezüge des Dirigenten für die Aufnahme in das Repertoire ausschlaggebend, und zwar aus naheliegenden Gründen, haben doch beide die Geschehnisse des Zweiten Weltkriegs zum Thema, in dem Klecki fast seine gesamte Familie verloren hatte.²⁶⁵ Besonders Schönbergs *Ein Überlebender aus Warschau* op. 46, aufgeführt im Oktober 1957 in Brüssel, zehn Jahre nach der Entstehung des Werks, dürfte für Klecki eine besondere Bedeutung gehabt haben. Immerhin handelt es sich beim darin von Schönberg selbst verfassten Text um eine Verknappung der mündlich überlieferten Erinnerungen eines Überlebenden des Aufstands im Warschauer Ghetto von 1943. Für den Polen Klecki, der sich zur Zeit der Gräueltaten in Warschau bereits in der Schweiz niedergelassen hatte, waren das mit

²⁶⁴ Nämlich anlässlich des Konzerts vom 30. März 1956 in Paris.

²⁶⁵ Vgl. z. B. die Nachrufe im Nachlass unter der Signatur La. „Paul Klecki blieb von Schicksalsschlägen nicht verschont. Die nazistischen Judenverfolgungen beraubten ihn seiner Familie, [...]“ -tt- in *Der Bund* vom 8. März 1973. Der Nachruf erschien unter dem Titel: „Ein unersetzlicher Verlust – Abschied vom Dirigenten und Komponisten Paul Klecki.“

die tragischsten Wochen seines Lebens. Mit dem abschliessenden Gebet *Schma Jisrael*, das von einem Männerchor einstimmig und in hebräischer Sprache gesungen wird, erhält das Stück einen religiösen Bezug. Wie bereits in den vorangegangenen Kategorien gesehen, nehmen solche Kompositionen bei Klecki einen eher geringen Stellenwert ein, zumal wenn es sich um das Judentum handelt, immerhin Kleckis ursprüngliche Konfession. Das zweite Melodram, das Klecki nur ein einziges Mal aufführte, sind die *Ultime lettere da Stalingrado* des italienischen Komponisten Sandro Fuga.²⁶⁶ Dieses Werk stützt sich auf Briefe von deutschen Soldaten im Zweiten Weltkrieg, die an der Front in Stalingrad gekämpft hatten und nur allzu menschlich ihre ausweglose Situation, bis hin zum Bewusstsein des bevorstehenden Todes, schildern.²⁶⁷ Im Zentrum der Briefe steht die Auseinandersetzung der Soldaten mit dem Krieg und ihrem jeweils persönlichen Schicksal. Damit nahm Klecki zwei zeitgenössische Werke in sein Repertoire auf, die zwar eher eine seltene Gattung repräsentieren, inhaltlich jedoch das zeitlich noch nahe gelegene Thema des Holocausts und des Krieges verarbeiten, das eng mit der Biographie des Dirigenten verknüpft ist.

Bleibt noch die letzte, die umfangreichste Kategorie innerhalb der Vokalwerke, nämlich die eigentlichen Orchesterlieder. Dazu zählen neben den originär für Singstimme und Orchester komponierten Werken auch die für Orchesterbegleitung bearbeiteten Klavierlieder, wovon es in Kleckis Repertoire allerdings nur gerade drei Beispiele, d. h. Lieder von drei Komponisten gibt, die der Vollständigkeit halber hier wenigstens erwähnt werden sollen. Auch diese Kompositionen wurden von Klecki lediglich je ein- resp. zweimal aufgeführt. Dabei handelt es sich um zwei Lieder von Debussy (*Le jet d'eau* und *Green*) mit einer sowie die drei *Harfenspieler-Lieder* von Hugo Wolf mit zwei Aufführungen. Bei Letzteren sang Dietrich Fischer-Dieskau in beiden Aufführungen (je einmal 1960 und 1964) den Solopart. Der letzte in dieser Reihe der bearbeiteten Klavierlieder zu nennende Zyklus sind die Wesendonck-Lieder von Richard Wagner, obwohl sie im heutigen Konzertbetrieb – und gewiss auch in den Wirkungszeiten Kleckis

²⁶⁶ Da beim entsprechenden Programmheft im Nachlass (Signatur: J 14.1) die erste Seite fehlt, kann das genaue Datum nicht eruiert werden. Das Konzert im Teatro Comunale in Florenz dürfte aber irgendwann im Jahr 1961, und damit lediglich drei Jahre nach der Uraufführung, stattgefunden haben.

²⁶⁷ Die Authentizität dieser Briefe wird zwar bis heute mit z. T. starken Argumenten angezweifelt (vgl. Beyer 1987), dennoch vermögen sie aus künstlerischer Sicht – die Briefe haben durchaus ihre literarische Qualität - interessant sein und ausgezeichnet als Vorlage für z. B. Tonschöpfungen dienen.

– öfter in der Orchesterbearbeitung von Felix Mottl zu hören waren, weshalb diese Version denn auch viel bekannter ist. Dennoch bleibt – im Gegensatz z. B. zu Hindemiths *Marienleben* (siehe weiter unten) – der Umstand bestehen, dass die Einrichtung für Orchester nicht vom Komponisten selbst stammt und deshalb zu den Bearbeitungen zählen muss. Es ist neben Isoldes *Liebestod* das einzige Vokalwerk von Richard Wagner, das in der Repertoireliste zu finden ist. In der Konzertliste erscheint es zum ersten Mal erst am 18. und 19. Mai 1972, als es Klecki anlässlich des 10. Abonnementskonzerts der Berner Musikgesellschaft mit Brit Lindholm interpretierte. Selbstverständlich ist nicht ganz auszuschliessen, dass Klecki diesen Zyklus bereits früher in einem Konzertsaal zum Erklängen brachte, dennoch erstaunt es, dass er erst zu dieser Zeit – Klecki ist bereits über 70 Jahre alt – in einem Konzertprogramm erscheint. Man könnte auch in diesem Fall annehmen, dass eher äussere Einflüsse, z. B. einem Wunsch der Solistin entsprechend, für diese Programmierung eine Rolle gespielt hatten.

Ferner könnte auch Hindemiths Liederzyklus *Ein Marienleben* zu dieser Kategorie gezählt werden, ebenfalls nur einmal im Konzertkalender aufgelistet. Da der Komponist selbst diese Klavierlieder in einer späteren Bearbeitung für Stimme und Orchesterbegleitung eingerichtet hat, wobei diese Fassung unter Klecki zur Aufführung gelangte, stellen sie einen Sonderfall dar und müssen wohl eher zu den genuinen Orchesterliedern gezählt werden, womit die letzte Kategorie der weltlichen Vokalmusik erreicht ist.

Die originär für Singstimme und Orchester kreierten Werke machen in Kleckis Repertoire den grössten Teil innerhalb der Vokalkompositionen aus. Dennoch ist auch in diesem Genre auffällig, dass die einzelnen Werke in der Regel nur einmal, allenfalls zwei- oder dreimal aufgeführt wurden. Die Ausnahme bilden hier Mahlers *Lied von der Erde* und die *Lieder eines fahrenden Gesellen* mit 27 respektive sechs sowie Brahms' *Alt-Rhapsodie* mit wenigstens neun nachgewiesenen Aufführungen. Dies ist ein weiteres Indiz, dass Klecki der Vokalmusik, mit den erwähnten Ausnahmen, die sich an einer Hand abzählen lassen, ein sehr geringes Gewicht beimass. Und es erstaunt nicht, dass diese Ausnahmen ausgerechnet Werke von Mahler und Brahms betreffen, zwei von Klecki erklärtermassen und aufgrund der Repertoireliste offensichtlich bevorzugten Komponisten. An dieser Stelle muss natürlich erwähnt werden, dass die Zuordnung in die Kategorie der originären Orchesterlieder gerade beim *Lied von der Erde* und auch bei der *Alt-Rhapsodie* nur bedingt gelten kann. Ersteres könnte von der Werkgenese

her, wenn auch nicht explizit so benannt, als symphonische Komposition betrachtet werden²⁶⁸. Mit den Männerchoreinschüben passte Letztere auch in die Kategorie der Chorwerke, wobei der solistische Teil doch überwiegt und das Werk deshalb zu Recht auch hier zu stehen kommen kann. Immerhin aber ist das *Lied von der Erde* das einzige Vokalwerk, das Klecki mit Sicherheit insgesamt über 25 Mal dirigierte. Es nimmt damit einen gleich grossen Stellenwert ein wie die erste Symphonie desselben Komponisten, die mit einem Total von 28 Aufführungen nur geringfügig öfter im Konzertrepertoire Kleckis erscheint. Bereits 1949 leitete dieser eine Aufführung der Vokalkomposition, immerhin anlässlich der bereits damals nicht unbedeutenden Internationalen Musikfestspiele in Luzern mit dem dortigen Festspielorchester sowie Elsa Cavelti und Frans Vroons in den Solopartien. In den folgenden Jahren erscheint sie regelmässig, d. h. fast jährlich in mehreren Aufführungen, in der Konzertliste. Vor allem in den 1950er Jahren scheint das *Lied von der Erde* bei Klecki eine wichtige Rolle gespielt zu haben. Schliesslich führte er es im Oktober 1972 mit dem Basler Sinfonieorchester anlässlich dreier Volkssinfoniekonzerte in der Schweiz (je einmal in Basel, Olten und Lugano) zum letzten Mal auf. In den 1960er Jahren fällt das Jahr 1964 mit fünf Aufführungen an drei verschiedenen Orten mit ebenso vielen Orchestern auf. Den männlichen Solopart übernahm dabei stets der Schweizer Tenor Ernst Häfliger jeweils mit einer anderen Partnerin an seiner Seite (Marga Höffgen, Nan Merriman und Kerstin Meyer). Überhaupt ist die Fülle an verschiedenen Orchestern und auch Gesangssolisten auffällig, mit welchen Klecki das *Lied von der Erde* in den Konzertsaal brachte. Nicht weniger als zehn verschiedene Orchester können mit Sicherheit mit diesem Mahler-Werk in Verbindung gebracht werden. Bei einigen Aufführungen kann allerdings nicht mit letzter Sicherheit eruiert werden, welches Orchester spielte. Dies ist dem Umstand geschuldet, dass Klecki in seinem eigenhändigen Konzertkalender oft lediglich eine Stadt und das Programm, nicht aber das Orchester nannte. Mit grosser Wahrscheinlichkeit lässt sich aber festhalten, dass z. B. bei den Konzerten in Wien die Wiener Philharmoniker oder die Wiener Symphoniker, in Buenos Aires das Orquesta Sinfónica Nacional Argentina und in Stockholm das Königliche Philharmonische

²⁶⁸ Vgl. z. B. bei Schweizer und Werner-Jensen 1998 (Reclams Konzertführer), S. 565ff., wo das *Lied von der Erde* zwischen der 8. und 9. Symphonie aufgeführt wird und auf die besonderen Umstände hingewiesen wird: „Somit liesse sich dieses ausserordentliche Werk doppelt definieren: als eine zum Sinfonischen hin verdichtete Liederfolge *oder* als eine grossangelegte Sinfonie mit obligaten Singstimmen.“ (S. 566).

Orchester auf dem Konzertpodium sassen. Und beim Konzert im Teatro San Carlo in Neapel im November 1952 dürfte das Hausorchester die Begleitung der Solisten übernommen haben. Damit können vierzehn Orchester unterschiedlicher Herkunft gezählt werden, mit welchen Klecki das umfangreichste Vokalwerk Mahlers einstudierte, was einem grossen Aufwand gleichkommt. Wie im nachfolgenden Kapitel über Klecki als Mahler-Pionier noch gesondert gezeigt wird, wurde die Rezeption der Mahlerschen Werke über lange Zeit nur von vereinzelt Musikerinnen und Musikern vorangetrieben.

Anders präsentiert sich die Situation rund um die *Alt-Rhapsodie* von Brahms. Von den neun Aufführungen – auch hier ist diese Zahl aus bekannten Gründen als Minimum zu betrachten – fanden sieben im Zeitraum zwischen Ende 1952 und April 1955 statt. Die letzte nachweisbare Interpretation durch Klecki erklang anlässlich der beiden Konzerte des 4. Abonnementskonzerts in der Saison 1967/1968 mit dem Orchestre de la Suisse Romande. In der zwölfjährigen Zwischenzeit (1955-1967) fand sie überhaupt keinen Eingang in die Konzertprogramme Kleckis. Das kann daran liegen, dass bei derartigen Werken immer auch eine Solistin und in diesem besonderen Fall darüber hinaus auch ein geeigneter Männerchor vorhanden sein muss. Mit Else Brems, Maureen Forrester und Marian Anderson sowie zwei nicht bekannten Sängerinnen standen dem Dirigenten immerhin profilierte Solistinnen zur Verfügung, was unter Umständen den Entscheid für die Aufnahme dieser Komposition in ein Konzertprogramm zumindest unterstützt haben dürfte. Trotz der, absolut betrachtet, relativ geringen Aufführungszahl nimmt die *Alt-Rhapsodie* im Verhältnis zu den übrigen Vokalwerken in Kleckis Repertoire dennoch eine gewichtige Stellung ein und muss wenigstens in Bezug zu diesem Genre zu Kleckis favorisierten Werken gezählt werden.

Auch die *Lieder eines fahrenden Gesellen* von Gustav Mahler wurden mehrmals von Klecki interpretiert, sowohl mit einer Frauen- als auch mit einer Männerstimme. Die sechs nachweisbaren Konzertabende liegen in regelmässigen Abständen in der Dekade zwischen 1957 und 1967. Bei den beiden Aufführungen mit Frauenstimme, die als Abonnementskonzert des OSR innerhalb von zwei Tagen in Lausanne bzw. Genf stattfanden²⁶⁹, übernahm die bereits im vorherigen Abschnitt erwähnte Maureen Forrester den Solopart. Es ist denn auch dasselbe Konzert, in welchem die Sängerin Brahms' *Alt-Rhapsodie* zum Besten gab. Umrahmt wurde das Programm durch die

²⁶⁹ Nämlich am 22. und 24. November 1967.

eröffnende *Oberon-Ouvertüre* von Weber und der abschliessenden 5. Symphonie Beethovens. Klecki konnte damit Maureen Forrester, die zu jener Zeit bereits als etablierte Mahler-Interpretin galt, gleich für zwei seiner bevorzugten Vokalkompositionen an einem Abend gewinnen. Von den Interpretationen mit Männerstimme stechen die beiden mit Dietrich Fischer-Dieskau hervor. Nachdem Klecki bereits 1958 mit dem schon in jungen Jahren äusserst erfolgreichen Bariton das Brahms-Requiem (damals mit Maria Stader als weibliche Gesangssolistin) und in demselben Jahr Mahlers *Kindertotenlieder*²⁷⁰ interpretierte, standen 1960 zum ersten Mal die *Lieder eines fahrenden Gesellen* auf dem Programm.²⁷¹ Vier Jahre später wiederholten die beiden die Zusammenarbeit und führten wiederum dasselbe Werk auf, diesmal allerdings mit den Berliner Philharmonikern.²⁷² Zum ersten Mal tauchen die Lieder bereits 1957 in Kleckis Konzertkalender auf, als er diese anlässlich zweier Konzerte in Stockholm mit einem Sänger (eventuell einer Sängerin) aufführte.²⁷³ Von Mahler lassen sich noch weitere, lediglich einmal aufgeführte Orchesterlieder finden: Neben den bereits erwähnten *Kindertotenliedern* sind dies zwei Lieder aus *Des Knaben Wunderhorn*²⁷⁴ und *Ich bin der Welt abhanden gekommen* aus den sogenannten *Rückert-Liedern*. Diese drei Gesänge erklangen im Mai 1965 anlässlich eines Konzerts in der Londoner Royal Festival Hall. Interessanterweise wurden sie mit drei Liedern aus Hindemiths *Marienleben* kombiniert.

Natürlich fehlen in Kleckis Repertoire auch Orchesterlieder von Richard Strauss nicht, bedenkt man, wie oft der Dirigent die Tondichtungen dieses Komponisten auf seine Programme setzte. Dennoch fallen die Strauss-Lieder mit nur wenigen Aufführungen nicht besonders ins Gewicht, was mit grosser Wahrscheinlichkeit auch hier den

²⁷⁰ Am 9. September in Montreux anlässlich des *Septembre musical*. Das Orchester ist unbekannt.

²⁷¹ Das Konzert fand am 24. Oktober in der Salle Pleyel (Paris) mit dem Tokyoter Symphonie Orchester statt. An derselben Veranstaltung erklangen auch die drei *Harfenspieler-Lieder* von Hugo Wolf mit Fischer-Dieskau als Solist. Von den *Liedern eines fahrenden Gesellen* aus diesem Konzert existiert eine Filmaufnahme, die heute auf Youtube zu finden ist: <https://www.youtube.com/watch?v=Ur-3LrpgB0Y> (22. Juni 2019).

²⁷² Vgl. Konzert vom 14. September 1964 in der Berliner Philharmonie. Wiederum interpretierte Fischer-Dieskau neben den *Liedern eines fahrenden Gesellen* auch die *Harfenspieler-Lieder* von Hugo Wolf.

²⁷³ Die Konzerte fanden am 8. und 10. Mai 1957 statt. Sowohl das Orchester als auch der Solist/die Solistin lassen sich nicht mehr eruieren. Klecki schreibt in seinem eigenhändigen Konzertkalender lediglich den Namen „Meyer“ im Anschluss an das Konzertprogramm hin.

²⁷⁴ Nämlich *Wo die schönen Trompeten blasen* und *Rheinlegendchen*.

fehlenden Gelegenheiten geschuldet sein dürfte. Gelegenheiten, Vokalwerke von Strauss in die Programme einzubinden, ergaben sich immerhin zweimal. Die *Vier letzten Lieder* interpretierte Klecki bereits 1951 anlässlich eines Konzerts mit den Wiener Symphonikern – zu jener Zeit war Herbert von Karajan deren Chefdirigent –, welches dreimal hintereinander gegeben wurde²⁷⁵. Solistin war damals Elisabeth Schwarzkopf, die ausserdem den Solopart in der den Konzertabend beschliessenden 4. Symphonie Mahlers übernahm. Ähnliches gilt für die Aufführung zweier Strauss-Lieder – *Cäcilie* und *Ständchen* – mit Vittoria de los Angeles in Paris.²⁷⁶ Auch dieser Anlass war ganz auf die Solistin ausgerichtet, die zusätzlich Mozarts *Exsultate, jubilate* und die *Deux mélodies hébraïques* von Ravel interpretierte – ebenfalls zwei Werke, die in der Kategorie der originären Orchesterlieder anzusiedeln sind. Damit konnte in beiden Fällen die prominent besetzte Solistin für mehrere Werke eingesetzt werden. Je einmal nahm Klecki zudem folgende Orchesterlieder in eines seiner Programme auf: Brahms' *Vier ernste Gesänge*²⁷⁷ (an zwei Abenden) sowie die drei Lieder aus Ravels *Don Quichote à Dulcinée*²⁷⁸.

Da, wie weiter oben ausführlicher dargelegt, die im Anhang angefügte Konzertliste – und damit auch die Repertoireliste – nicht vollständig sein kann, ist davon auszugehen, dass das Repertoire Kleckis einige Kompositionen mehr aufweist als hier dargestellt. Ein Indiz dafür bieten die im Nachlass des Dirigenten aufbewahrten Dirigierpartituren.²⁷⁹ Besonders aufschlussreich sind diejenigen Partituren, welche handschriftliche Eintragungen Kleckis enthalten. Gerade unter den Vokalwerken gibt es einige zusätzliche Werke, die ebenfalls zur Aufführung gelangt sein dürften. Von den liturgischen Kompositionen, deren Partituren handschriftliche Eintragungen enthalten,

²⁷⁵ Konzerte vom 9., 10. und 11. Mai 1951.

²⁷⁶ Konzert vom 1. Dezember 1955.

²⁷⁷ Im einem Konzert in Stockholm am 29. und 31. Januar 1947.

²⁷⁸ Am 3. oder 4. März 1946 in Brüssel mit dem französischen Bariton Pierre Bernac. Dort in Kombination mit den Bearbeitungen der Debussy-Lieder *Le jet-d'eau* und *Green*.

²⁷⁹ Der Nachlass enthält unter der Grundsignatur „Mus NL 60: H“ insgesamt 1067 Partituren von 249 verschiedenen Komponisten, wobei von einigen Werken zwei oder noch mehr Notenausgaben vorhanden sind. Ein grosser Teil der enthaltenen Partituren dürfte Klecki tatsächlich für die persönliche Einstudierung verwendet haben, andere wiederum – besonders bei zeitgenössischen Komponisten – waren wohl Geschenke. Diese sind in der Regel unberührt bzw. enthalten keine Notizen. Vereinzelt ist auch das Stimmenmaterial vorhanden. Es gibt aber auch Lücken in der Partitur-Sammlung. Von einigen Werken, die Klecki nachweislich aufführte, gibt es kein Notenmaterial im Nachlass.

jedoch nicht in der Konzertliste erscheinen, sind insbesondere Bachs Passionen und die *h-Moll-Messe* hervorzuheben. Von der *Matthäus-Passion* sind sogar zwei Exemplare mit handschriftlichen Eintragungen Kleckis im Nachlass enthalten, wobei eines lediglich wenige Spielanweisungen enthält. Umso ausführlicher sind die Vermerke in den übrigen Partituren der hier erwähnten Bach-Werke. Neben schlagtechnischen und dynamischen Gedankenstützen sowie der Hervorhebung von Akzenten, die den grössten Teil an Spielanweisungen in sämtlichen Partituren ausmachen, enthält insbesondere diejenige der *h-Moll-Messe* zu fast jedem Satz eine Metronomangabe. So verdichtet sich die Annahme, dass Klecki diese Werke auch zur Aufführung brachte. Das Repertoire wird dadurch also, man ist versucht zu sagen „typischerweise“, durch ganz grosse Werke der Musikkultur, die Eingang in den Kanon dieses Genres gefunden haben, ergänzt. Dazu gehört ebenso Beethovens *Missa Solemnis*, deren Partitur in Kleckis Nachlass zahlreiche aufführungstechnische Notizen enthält. Eine weitere religiöse, jedoch nicht-liturgische Komposition lässt sich in Form einer Partitur und eines Klavierauszugs mit Spielanweisungen im Nachlass finden, nämlich *Die Schöpfung* von Josef Haydn. Auch sie dürfte von Klecki zumindest einmal dirigiert worden sein. Leider ist in keiner der genannten Partituren, etwa analog zur 4. Symphonie von Brahms, eine Anmerkung mit Aufführungsdaten und Ort enthalten. Zahlreicher sind die Partituren mit weltlicher Vokalmusik im Nachlass vertreten, wobei zuweilen lediglich ein paar wenige Anmerkungen seitens des Dirigenten eingefügt sind. Dennoch könnten auch diese in Konzerten Kleckis erklingen sein: Robert Schumanns *Das Paradies und die Peri* (Klavierauszug) sowie *Media in vita* (Partitur) des Schweizer Komponisten Armin Schibler repräsentieren die Gattung des weltlichen Oratoriums. Schliesslich bleiben noch die Orchesterlieder zu erwähnen, namentlich Benjamin Britzens Serenade für Tenor, Horn und Streicher, die sechs Liebeslieder *Erotyki* für Sopran und Orchester von Tadeusz Baird, einem polnischen Landsmann Kleckis, sowie der Liedzyklus *Des Knaben Wunderhorn* Gustav Mahlers. Erstaunlicherweise lässt sich von Letzterem mittels der Programme und Rezensionen im Nachlass keine Aufführung mit Sicherheit belegen. Erstaunlich ist dies deshalb, weil Mahler ansonsten sehr gut im Repertoire vertreten ist und die *Wunderhorn-Lieder* einen wichtigen Gattungsbeitrag markieren. Einschränkend muss hinzugefügt werden, dass zumindest zwei Lieder aus *Des Knaben Wunderhorn* – nämlich *Wo die schönen Trompeten blasen* und *Rheinlegendchen* – in Kombination mit *Ich bin der Welt abhanden gekommen* aus den *Rückert-Liedern* in einem Konzert durch Klecki

interpretiert wurden. Erstaunlicherweise gibt es im Nachlass eine vollständige Taschenpartitur von Mozarts Zauberflöte, die zwar nur vereinzelte Spielanweisungen enthält, dafür aber umso mehr durch die Angabe von Metronomzahlen bei jeder einzelnen Nummer und zahlreiche Streichungen beim gesprochenen Text besticht, was angesichts der vollständigen Abwesenheit von Opern im Konzertrepertoire Kleckis etwas kurios anmutet. Es ist zwar kaum anzunehmen, dass diese Partitur für eine Aufführung gedient hat, dennoch zeigt sie, dass sich Klecki auch mit diesem Genre auseinandersetzte und sich zumindest dafür interessierte.

Obwohl insgesamt nur wenige zusätzliche Partituren von Vokalwerken im Nachlass vorhanden sind, von welchen mittels der Programmhefte und Rezensionen keine Aufführungen nachgewiesen werden können, die aber handschriftliche Spielanweisungen enthalten, kann davon ausgegangen werden, dass sich Kleckis Repertoire in Bezug auf die Vokalmusik, wenn auch nicht in ausgeprägtem Masse, so doch um einige Werke breiter abstützte, als dies die belegten Konzertdaten annehmen lassen; sei dies in Konzerten oder bei Platteneinspielungen. Dennoch dürften sie lediglich eine marginale Rolle gespielt haben, wie grundsätzlich sämtliche Vokalwerke. Zumindest bei den religiösen Kompositionen beschränkt sich die Auswahl an Partituren auf „Klassiker“, die sich im gängigen Kanon der grossen Chorliteratur befinden.

Im Sinne eines Zwischenfazit lassen sich verschiedene Auffälligkeiten bezüglich der Auswahl von Vokalwerken bei Klecki beobachten. Die wenigen Vokalwerke, die sich im Repertoire des Dirigenten finden, sind in der Regel mit Bedacht ausgewählt. Sehr oft lassen sich Bezüge zu besonderen (äusseren) Umständen feststellen, beispielsweise die Berücksichtigung lokaler Komponisten oder Sänger, ein mit der Komposition in Zusammenhang stehender spezieller Aufführungsort oder eine inhaltliche Verknüpfungen zu Kleckis Biographie. Auch der Gedenkcharakter, insbesondere bei Requiem-Vertonungen, spielt da und dort eine Rolle. Des Weiteren fällt auf, dass insbesondere bei genuinen Orchesterliedern Sängerinnen und Sänger mit grossem Namen – es sei nur an Elisabeth Schwarzkopf und Dietrich Fischer-Dieskau erinnert – jeweils für mehrere Werke innerhalb eines Konzertes gewonnen werden konnten. Man kann leicht annehmen, dass auch diese „Stars“ ein Wort bei der Werkauswahl mitgeredet haben dürften. Dennoch sind die gleichsam selbst auferlegten Einschränkungen in Bezug auf das Vokalrepertoire wohl weniger auf ein geringes Interesse an diesem Genre seitens Kleckis zurückzuführen, sondern viel mehr in der Tatsache zu suchen, dass dieser sein Können besser in der Instrumentalmusik

aufgehoben sah. So soll nun in einem nächsten Schritt näher auf die instrumentale Orchestermusik in seinem Repertoire eingegangen werden. Dort werden einige Beobachtungen, welche in diesem Abschnitt zutage traten, wiederkehren und unter neuen Vorzeichen zu beleuchten sein.

1.2.4 Symphonien und weitere symphonische Werke

Allein vom Umfang in der Repertoireliste her wird augenscheinlich, dass in Kleckis Schaffen als Interpret die instrumentale Orchestermusik den Schwerpunkt bildet. Besagte Liste offenbart dabei bereits auf den ersten Blick, wo Kleckis bevorzugtes Terrain lag, nämlich in der klassisch-romantischen Tradition. Nur schon die Anzahl von mindestens knapp 200 Aufführungen einer der Brahms-Symphonien oder die über 50 Darbietungen von Beethovens *Eroica* genügten als Beweis für diese Offensichtlichkeit. Nun aber Klecki dieses Etikett anzuhaften, käme ihm in keiner Weise gerecht, zeigen sich in seinem Wirken doch auch zahlreiche weitere interessante Facetten. So vermochte er sich, trotz dieses unverkennbaren Schwerpunkts auf den grossen „Klassikern“, immer wieder auch für die Musik des 20. Jahrhunderts zu erwärmen. Neben den vorwiegend aus den 1900er- bis 1950er Jahren bekannten Namen wie Strawinsky, Honegger und Hindemith reicht sein Œuvre bis zu zeitgenössischen Werken. Auch ein immer wieder erscheinender Einbezug lokaler Komponisten und Solistinnen, wie bereits bei den Vokalwerken andeutungsweise gesehen, spielt in diesem Zusammenhang eine entscheidende Rolle. Ausgehend vom dreiteiligen Normprogramm, wie es im Kapitel über die Programmgestaltung ausführlich besprochen wurde, können bei den instrumentalen Orchesterwerken wiederum drei verschiedene Kategorien von Werktypen gebildet werden, nämlich erstens symphonische Werke, zweitens Ouvertüren und kurze einsätzliche Kompositionen sowie drittens die Solokonzerte.

Die Symphonie oder andere mehrsätzliche symphonische Kompositionen bilden bei Klecki in den meisten Fällen jeweils den Höhepunkt eines Konzerts. So soll denn auch gleich zu Beginn dieses Abschnitts eben diese Gattung ins Zentrum des Interesses gerückt werden. Beschränkt man sich anfangs auf diejenigen symphonischen Werke, welche Klecki mindestens 25mal zur Aufführung gebracht hat²⁸⁰, zeigt sich bereits an

²⁸⁰ Vgl. Anhang 4. Die Beschränkung auf 25 Aufführungen ist nicht ganz zufällig gewählt. Würde man die Grenze beispielsweise auf 20 Darbietungen ansetzen, veränderte sich das Bild nicht grundlegend. Denn

der Oberfläche, dass er sich auf wenige Kompositionen spezialisiert hatte, die ihm offensichtlich sehr am Herzen lagen. Von keinem Komponisten führte Klecki mehr Symphonien auf als von Brahms. Ganze 194 Präsentationen der vier Brahms-Symphonien lassen sich belegen, wobei jede einzelne über den hier definierten 25mal liegt. Allein die vierte erscheint nicht weniger als 81mal in der Konzertliste. Aufgrund der teilweise fehlenden einzelnen Programmhefte von grösseren Tourneen kann davon ausgegangen werden, dass die Anzahl noch höher sein dürfte und es sich hierbei um einen Mindestwert handelt. Die vierte Symphonie von Brahms ist damit von allen Werken in Kleckis Repertoire die mit Abstand am häufigsten aufgeführte Komposition. Kein anderes Werk kommt auch nur annähernd an diese Anzahl heran. Man darf sie deshalb zu Recht zu den bevorzugten, ja sogar Lieblingskompositionen Kleckis zählen.²⁸¹ Es ist daher nicht erstaunlich, dass diese Symphonie während der ganzen Karriere des Dirigenten eine zentrale Rolle spielte. Seit seinem Aufkommen als Dirigent in den frühen 1940er Jahren bis zum Ende seiner Karriere 1973 stand sie praktisch in jedem Jahr mindestens einmal, meistens jedoch mehrmals, auf einem Konzertprogramm und begleitete Klecki während seiner gesamten Laufbahn.

Aber auch die übrigen Symphonien von Brahms nehmen im Repertoire Kleckis eine besondere Stellung ein, allen voran die erste, die ebenfalls über 50mal Aufnahme in ein Programm fand. Die beiden mittleren Symphonien hat Klecki rund 30mal gespielt. Auch diese Aufführungen ziehen sich durch die ganze Karriere hindurch und lassen sich nicht auf eine bestimmte Periode, wie beispielsweise bei der vierten Symphonie Tschaikowskys, eingrenzen. Um die Vorliebe für Brahms' Œuvre näher zu ergründen, lohnt sich ein Blick in die im Nachlass erhaltene Analyse sämtlicher vier Symphonien.²⁸² Neben einer Art Takt-für-Takt-Übersicht²⁸³ von Spielanweisungen sämtlicher Symphonien enthält die Analyse auch einen – in diesen Zusammenhang besonders

entweder fanden die einzelnen Werke deutlich öfter Eingang in ein Programm oder deutlich weniger. Eine Zäsur in diesem Bereich erscheint deshalb sinnvoll.

²⁸¹ Dies ist mit ein Grund, weshalb in der späteren Analyse Brahms' vierte Symphonie ausgewählt wurde.

²⁸² Darin enthalten sind nebst der analytischen Durcharbeitung aller Brahms-Symphonien auch diejenigen Schumanns. Die Analyse fand erst in einer zweiten Schenkung Eingang in den Nachlass Kleckis und ist bis zur Fertigstellung dieser Arbeit noch mit keiner Signatur versehen. Für die Zitation wird deshalb folgende Angabe verwendet: „Klecki: Analyse Brahms-Schumann“.

²⁸³ Vgl. die diesbezüglichen Erläuterungen im Kapitel „Werkauswahl“ innerhalb der Analyse zu Kleckis Interpretation der vierten Brahms-Symphonie.

interessanten – allgemeinen einleitenden Teil, der Aufschluss über das Verständnis Kleckis über die Musik von Brahms gibt. Die Einleitung ist in die vier Abschnitte „Kernmotiv (allgemein)“, „Motivik“, „Harmonik“ und „Rhythmik“ gegliedert. Trotz der Kürze der Absätze vermögen sie einen guten Überblick über Kleckis Verständnis von Brahms' Musik zu geben und darzustellen, was für ihn deren Faszination ausmachte.

Ganz wichtig schien Klecki die Festhaltung seiner Beobachtungen über eine „Kernmotivik“ bei Brahms zu sein, die in zahlreichen Orchester- und Kammermusikwerken erscheint. Einleitend notiert er zwei Notenbeispiele – erstes Thema des *Adagios* aus dem Violinkonzert und Anfangsmotiv des zweiten Satzes aus der vierten Symphonie –, die diesen Kern aus vier Tönen innerhalb eines Terzumfangs beschreiben:

Adagio Violinkonzert



Andante moderato IV Symphonie



Die anschließende, rhythmisch losgelöste Darstellung des Motivs mitsamt den verschiedenen Umkehrungs- und Krebsformen sowie chromatischen Alterationen schält den wirklichen Kern heraus, nämlich die viertönige Reihe mit einem Terz- und zwei Sekundschritten:

Normal

Umkehrung (a & b)



Umkehrung (c) Chromatische Alterationen



Klecki hält dazu fest, dass Brahms dieses Schema sehr oft und gründlich benutzte, und er attestiert ihm einen „ungewöhnlich starken, organischen Effekt“²⁸⁴. Mit Ausnahme des ersten Klavierkonzerts und der *Ungarischen Tänze* Nr. 1 und 3 verwendet Brahms irgendeine Form dieses Motivs laut Klecki in allen Orchesterwerken. Auch zahlreiche kammermusikalische Kompositionen sind davon betroffen, was Klecki zu folgender Einschätzung veranlasst:

„Mehr als in $\frac{3}{4}$ seiner Orchester- und Kammermusikwerken bedient sich Brahms dieser Kernmotivik. Das ist öfters als bei Beethoven in seinem ganzen Werk. Diese «Manier» (im besten und höchsten Sinne des Wortes), ist dermassen diskret appliziert, so «versteckt», dass ihre Identität sehr schwer zu entdecken ist.“²⁸⁵

Interessant an diesem kurzen Vermerk sind zwei Aussagen: einerseits der Bezug zu Beethoven und andererseits die Beschreibung der „Manier“ und damit einer kompositionstechnischen Komponente, die Klecki zu beeindrucken schien.

Der Vergleich mit Beethoven zeigt, dass sich Klecki auch mit dessen Kompositionen vertieft auseinandersetzte, und zwar nicht nur mit dem Orchesterwerk, sondern mit dem gesamten Œuvre. Man kann sich leicht vorstellen, was es vom Aufwand her bedeutet, dieses Motiv in den unzähligen Takten Musik herauszufiltern und zu analysieren. Dadurch treten die Wichtigkeit Beethovens und dessen Stellenwert für Klecki offensichtlich zutage.

Der zweite Punkt, nämlich das Erstaunen darüber, wie diskret und versteckt Brahms das Kernmotiv verwendet, kann als Ausdruck für Kleckis Bewunderung des Komponisten gedeutet werden. Dieses Detail mag nur einer von vielen Gründen sein, weshalb das Werk von Brahms derart präsent in den Programmen von Klecki ist, aber dennoch wohl ein nicht zu vernachlässigender. Es sind solche Erkenntnisse, die einen analytischen Musiker wie Klecki zu beeindrucken und im Urteil über die Qualität z. B. einer Symphonie zu beeinflussen vermögen. Ähnliche Beobachtungen macht Klecki auch in den weiteren Kategorien, wo wiederum Bezüge zu Beethoven als Referenzgrösse gemacht werden. So besticht Brahms' Melodik nach Auffassung Kleckis durch eine einzigartige „diatonische Reinheit“. Darin sieht dieser eine „fundamentale Einfachheit eines Menschen, der sehr erdenah ist“. Etwas ins Pathetische ausgreifend deutet er diese Erkenntnis aus und legt Brahms folgende

²⁸⁴ Klecki: Analyse Brahms-Schumann.

²⁸⁵ Ebda. Sämtliche folgenden Zitate stammen, wo nicht anders erwähnt, aus dieser Notiz Kleckis.

Worte in den Mund: „Er konnte sagen: «Öffne mein Herz und Du wirst drin eingraviert lesen – das Volkslied»“, um anschliessend wiederum einen Vergleich mit Beethoven einzustreuen, indem er notiert: „Öfters baut Brahms auf den Dreiklang, aber nicht so oft wie Beethoven.“ Schliesslich attestiert er dem Komponisten in Bezug auf die Melodik auch einen „grossen Sinn für Gleichgewicht“. „Er arbeitet an seinen Melodieanfängen wie ein Maler oder Bildhauer. Er denkt an die melodische Axe [sic!], an Ruhepunkte.“ Klecki notiert an dieser Stelle drei Notenbeispiele, wovon eines – wie bereits unter dem Thema über das „Kernmotiv“ verwendet – die ersten beiden Takte aus dem *Andante moderato* der vierten Symphonie darstellt, wobei er den Ton „E“ als einen ebensolchen Ruhepunkt als Beispiel anfügt. Bezeichnenderweise zitiert er in dieser kurzen analytischen Einleitung zum wiederholten Mal diese Symphonie, die er so oft aufführte und die ihm offensichtlich so nahe lag. Der erneute Vergleich mit Beethovens Werk, so auch im Absatz über die Harmonik, scheint sich für Klecki aufzudrängen:

„Brahmsens Harmonik ist bezeichnend in Bezug auf Überfluss an harmonischer Invention, unerwartete Wendungen, Tendenz harmonischer Synkopierung (ererbte von Beethoven) und Vorliebe für archaisierende Arten der harmonischen Folgen. Die freie polyphonische Stimmführung ergibt oft einzigartige Reinheit. Es ist bekannt, dass Brahms in späteren Jahren seines Lebens zur Verlangsamung seiner Tempi neigte, um die notwendige Klarheit der harmonischen Wendung zu unterstreichen. Auch in seinen Tempobezeichnungen war er später mit Vorsicht zu geniessen. Z. B. bei *Allegro amabile*, war ihm «amabile» viel wichtiger als «allegro».“

Mit dem Ausdruck „ererbte von Beethoven“ unterstreicht er sein Bewusstsein dafür, dass Brahms in einer Traditionslinie mit dem grossen Vorgänger steht, wenn auch explizit lediglich in Bezug auf die „Tendenz harmonischer Synkopierung“. Es muss aber davon ausgegangen werden, und das zeigen ja auch die zahlreichen weiteren Bezugnahmen auf Beethoven, dass dies auch auf andere Bereiche zu übertragen ist; so z. B. auf die Rhythmik. In dieser betont er noch einmal die Nähe von Brahms' Musik zu volkstümlichen Weisen:

„Die persönliche Note in Brahmsens Rhythmik ist stärker sogar als in seiner Melodik und Harmonik. Daktylische (Viertel, Achtel, Achtel) und anapaestische (Achtel, Achtel, Viertel) Art benutzt er sehr oft. Sicheres Gefühl für Zigeunerrhythmen half ihm[,] sich mit dem ungarischen Volkston zu identifizieren. Sehr oft verstärkt er das rhythmische Gefüge durch die Triole, um sie durch Synkopen abzuschwächen. Er liebt es sehr[,] den Rhythmus zu ändern, indem er den Wert einer Note plötzlich

verlängert, hauptsächlich in Wiederholungen. Brahms verlässt das Zwei[-] und Viertaktsystem sehr oft, im Gegensatz zu seinen Vorgängern.“²⁸⁶

Zwar betont Klecki in diesen kurzen analytischen Grundideen über das Kompositionsverständnis von Brahms stets die Nähe zu Beethoven. Im letzten Satz aber deutet er wenigstens in diesem einen Punkt eine kompositionstechnische Weiterentwicklung an, die nach seinem Verständnis spezifisch für Brahms zu gelten scheint, jedoch ohne dass die Traditionslinie verlassen würde.

Klecki nennt in diesen Texten wenigstens ein paar Gründe dafür, weshalb ihm Brahms' Musik derart nahe lag und was die Faszination dafür ausmachte. Sie vermögen immerhin bis zu einem gewissen Grad auch die Häufung von Brahms-Werken in seinen Programmen zu erklären. Wie bereits zu Beginn dieses Kapitels gesehen, interpretierte Klecki die vierte Symphonie mit grossem Abstand am häufigsten, jedoch nahm er auch sämtliche anderen Brahms-Symphonien in sein Repertoire auf und interpretierte diese ebenfalls in regelmässigen Abständen. Diesbezüglich präsentiert sich das Bild bei den Symphonien Beethovens, dem zweiten wichtigen Komponisten in Bezug auf das symphonische Repertoire Kleckis, geringfügig anders. Leider gibt es keinerlei Originalaussagen von Klecki über die Musik Beethovens, wie z. B. oben bei Brahms gesehen. Der Stellenwert Beethovens in Kleckis Schaffen muss daher rein von der Anzahl der Aufführungen abgeleitet werden.

In der Summe können bei Beethoven zwar ähnlich viele Aufführungen von Symphonien gezählt werden, nämlich mindestens 187 gegenüber 194 bei Brahms. Da Klecki jede Beethoven-Symphonie im Programm hatte, dies im Übrigen eine Parallele zu Brahms, verteilt sich diese Anzahl aber auf ganze neun statt vier Symphonien. Damit kann kein Spitzenwert wie mit der vierten Brahms-Symphonie erzielt werden. War dort die Verteilung der einzelnen Aufführungen sämtlicher Symphonien auf hohem Niveau noch relativ ausgeglichen, zeigen sich hier tatsächlich und trotz des niedrigeren Spitzenwerts grössere Unterschiede; fünf der neun Symphonien fanden lediglich um die zehnmal Eingang in ein Konzertprogramm, nämlich die ersten beiden, die *Pastorale*, die achte sowie die letzte. Natürlich gilt es dabei zu berücksichtigen, dass die Programmierung gerade der Neunten mit ihrem Vokalanteil einen bedeutend grösseren Aufwand nach sich zieht als sämtliche anderen. Sie erscheint denn auch nur zwölfmal im

²⁸⁶ Klecki schreibt die Worte „Rhythmus“ und „rhythmisch“ jeweils ohne das erste „h“, was in diesem Zitat der besseren Lesbarkeit wegen korrigiert wurde. Auch zwei fehlende Kommas wurden ergänzt.

Konzertkalender. Der Schwerpunkt liegt somit auf den anderen vier Symphonien, nämlich der dritten, vierten, fünften und siebten. Analog zu Brahms sticht aber auch hier ein fast einsamer Favorit heraus. Was dort die vierte, ist hier die dritte Symphonie. Tatsächlich ist die *Eroica* die einzige Symphonie Beethovens, die die Grenze von mindestens 50 Aufführungen überschreitet, was überhaupt nur ganz wenigen Werken vorbehalten war. Anders jedoch als bei Brahms' vierter Symphonie scheint sie nicht während der gesamten Karriere Kleckis denselben Stellenwert eingenommen zu haben. So entfällt der grösste Teil der Aufführungen ebendieser Symphonie auf die Zeit vor 1957. Man kann hierzu einwenden, dass ein Grund in dem für die spätere Zeit nicht mehr vorhandenen „Eigenhändigen Programmheft“ Kleckis liegen könnte, was bis zu einem bestimmten Grad durchaus denkbar ist. Dennoch sind auch so zahlreiche Konzerte mittels Programmheften, Anzeigen und Rezensionen ausgewiesen. Dasselbe würde ja auch für Brahms gelten, wo keine Lücke besteht. Jedenfalls bleibt die Zeit zwischen August 1956 und November 1963 komplett frei von Aufführungen der dritten Symphonie. Erst nach dieser siebenjährigen Pause nimmt sie Klecki anlässlich einer Japan-Tournee wieder in sein Repertoire auf. Auch danach tritt sie nur noch vereinzelt in Erscheinung; am prominentesten 1967, als sie Klecki mit dem Tschechischen Philharmonischen Orchester auf Schallplatte einspielte. In demselben Jahr präsentierte er sich in seiner ersten Saison als frisch ernannter Chef des *Orchestre de la Suisse Romande* dem Genfer Publikum mit dieser Symphonie in seinem bereits zweiten Konzert in der neuen Funktion²⁸⁷, und dies mit einigem Erfolg, wie aus einer Konzertrezension hervorgeht:

„Tant dans *l'Ouverture tragique* op. 81 de Brahms que dans *l'Eroica* de Beethoven nous avons pu admirer l'extraordinaire maîtrise de Klecki et la manière variée et toujours pertinente avec laquelle elle s'impose sur l'ensemble de l'orchestre. D'un modèle admirable, ses interprétations sont extraordinairement fouillées, ce qui ne les empêche pas de flamber d'une magnifique flamme romantique. L'emphase qu'on pouvait naguère reprocher à Paul Klecki a fait place à une vision plus épurée mais nullement refroidie, preuve en soit l'étonnante Marche funèbre à *l'Eroica* qui fut peut-être le moment le plus passionnant (et c'est un vieux canasson de la critique qui vous parle !) de cette très belle soirée.“²⁸⁸

²⁸⁷ Vgl. Konzert vom 1. November 1967.

²⁸⁸ Ed. M.-M. in der *Tribune de Genève* vom 2. November 1967 (im Nachlass unter der Signatur K 34.1).

Ebenso wie beim OSR setzte Klecki die *Eroica* bereits drei Jahre zuvor in seiner ersten Saison als Chefdirigent des Berner Symphonieorchesters auf das Programm.²⁸⁹ Obwohl Klecki freilich bereits früher mehrfach diese beiden Orchester geleitet hatte, vermag dies dennoch einen starken Hinweis für den Status, den dieses Werk in seinem Repertoire einnahm, darzustellen.

In dem Masse, wie die *Eroica* – wie auch die fünfte, sechste und neunte Symphonie – sich seit jeher grosser Popularität erfreuten, trifft dies umgekehrt für ihr eher geheimnisvolles Schwesterwerk, nämlich die vierte Symphonie, wenn auch ungerechtfertigterweise und objektiv nicht nachvollziehbar, nicht zu. Vielleicht fehlen ihr die schillernden inneren und äusserlichen Ingredienzen wie die effektvollen Beinamen oder – mit ihrer langsamen Einleitung gleich zu Beginn – packenden Motive. Dennoch ist sie mit knapp 40 Aufführungen die durch Klecki am zweitmeisten interpretierte Beethoven-Symphonie, noch vor der sogenannten *Schicksalssymphonie* und mit noch grösserem Abstand vor der *Pastorale*. Dies ist bei Klecki, in dessen Programmen so oft die wirkungsvollen symphonischen Werke im Zentrum der Konzerte standen, als grosse Ausnahme zu betrachten, was umso deutlicher wird, wenn man sein symphonisches Repertoire anderer Komponisten der klassisch-romantischen Tradition heranzieht. So liegt beispielsweise bei Mozart die Präferenz klar bei der überaus populären, oftmals als „romantisch“ bezeichneten g-Moll-Symphonie. Bei Tschaikowsky stechen die fünfte Symphonie und die *Pathétique*, bei Schubert die *Unvollendete* und bei Bruckner die Siebente hervor, die allesamt zu den meistaufgeführten und bedeutendsten Symphonien der jeweiligen Komponisten zählen. Als einzige weitere Ausnahme könnte man allenfalls die 95. Symphonie in c-Moll von Josef Haydn heranziehen. Man würde an dieser Stelle wohl eher die 94. (*mit dem Paukenschlag*) oder die 103. (*mit dem Paukenwirbel*) erwarten, die jedoch, wenn überhaupt, kaum Eingang in Kleckis Repertoire gefunden haben. Allerdings bleibt ebenso anzumerken, dass die c-Moll-Symphonie nie als Hauptwerk in einem Konzert aufgeführt wurde, sondern fast ausschliesslich als Auftakt zu einer grösseren Symphonie oder vor einem virtuoseren Solokonzert. Insofern erhielt sie bei Klecki meistens eine untergeordnete Rolle.

²⁸⁹ Vgl. Konzert vom 26. November 1964. Interessanterweise präsentierte sich Klecki in seinem ersten Konzert als Chefdirigent des Orchesters rund eineinhalb Monate zuvor (8. Oktober 1964) mit Brahms' vierter Symphonie.

Ähnliches trifft, wenn auch nicht in demselben Ausmass, auf Beethovens Vierte zu. Auch diese tritt mit wenigen einzelnen Ausnahmen praktisch nie als Hauptwerk eines Konzertes in Erscheinung. In rund der Hälfte aller Programme, die dieses Werk enthält, kombinierte sie Klecki mit einer der oben genannten Symphonien eines anderen Komponisten bzw. einer Brahms- oder weiteren Beethoven-Symphonie. Nicht selten stand ihr auch ein virtuoses Solokonzert, z. B. das Klavierkonzert von Schumann oder eines von Liszt, gleichsam vor der Sonne. Dennoch nahm er sie im Verlauf seiner Karriere, von Beginn bis zum Ende, immer wieder in seine Programme auf, was ein zusätzliches Indiz dafür ist, dass Klecki gerade diese Symphonie von Beethoven ausserordentlich schätzte und ebenso ihre Qualitäten erkannte. Dies blieb auch der Kritik nicht verborgen. Mehr noch, sie würdigte Kleckis Interpretation der Vierten und stellte sie auf eine Stufe mit derjenigen z. B. der *Eroica*. Exemplarisch zeigt dies folgender Ausschnitt aus einer ausführlichen Besprechung des Musikwissenschaftlers und -kritikers Willi Schuh in der *Neuen Zürcher Zeitung* anlässlich des Konzerts zu Gunsten der Pensionskasse des Tonhalle-Orchesters Zürich vom 12. Februar 1946, in welchem diese beiden Symphonien nacheinander zur Aufführung gelangten:

„Kletzki stellte die populärste neben die am wenigsten gespielte der neun Symphonien: die dritte neben die vierte, wobei die „Eroica“ aus begreiflichen, aber künstlerisch nicht recht stichhaltigen Gründen für den Konzertabschluss aufgespart wurde. Wenn der „Eroica“ die elementarere Wirkung beschieden war, so ist das in den gewaltigen innern Ausmassen des Werkes begründet, das in Kletzki ebenso intensiver als überlegener Darstellung die allerstärkste Faszination auf die Hörer ausübte. Aber die künstlerische Eigenart und die Dirigentenqualitäten Kletzki traten in der „Vierten“, deren Tongeschehen man kaum je in ähnlich konzentrierter und innerlich gespannter Gestaltung erlebt hat, nicht weniger zwingend und unmittelbar zutage.“²⁹⁰

Neben der wohl effektivsten Fünften mit mindestens 27 Aufführungen findet sich erstaunlicherweise auch die sperrigere und analog zur Vierten allgemein etwas vernachlässigte Siebente im Kreis derjenigen Symphonien Beethovens mit über 20 nachgewiesenen Darbietungen. Anders als die B-Dur-Symphonie erscheint sie jedoch immerhin regelmässig als Abschlusswerk in den Konzerten und nimmt so jeweils eine gewichtigere Stellung ein. Diese Position verdankt sie möglicherweise ihrem

²⁹⁰ Schuh, Willi: Paul Kletzki als Beethoven-Dirigent. In der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 14. Februar 1946 (im Nachlass unter der Signatur K 5.1).

fulminanten Schlusssatz, wie ihn die Vierte kaum bietet, wobei dies letztlich eine Mutmassung bleiben muss. Auffallend ist zudem, dass sie in der Konzertliste vorwiegend in den Jahren zwischen 1950 und 1956 in Erscheinung tritt. Es ist die Zeit der integralen Aufführung sämtlicher Beethoven-Symphonien mit dem Concertgebouworkest Amsterdam von 1953. Es wäre also durchaus denkbar, dass Klecki in diesem Zusammenhang Beethovens Orchesterœuvre auch im Hinblick auf eine ökonomische persönliche Zeitgestaltung – er musste dadurch weniger Partituren lernen – öfter in seine Programme, auch mit anderen Orchestern, einbaute. Jedenfalls erscheint die siebente Symphonie erst wieder in den Jahren 1964 und 1965 je einmal in einem Konzertprogramm, um dann 1970 wiederum Teil einer integralen Aufführung sämtlicher Beethoven-Symphonien, diesmal in Argentinien, zu sein. Auch die Aufnahme mit dem Tschechischen Philharmonischen Orchester fällt in diese Zeit, die zwischen 1964 und 1968 durchgeführt wurde, wobei die Einspielung der Siebenten 1967 stattfand. Da gerade dieses Jahr in Bezug auf erhaltene Programmhefte und Rezensionen schlecht mit Dokumentationsmaterial ausgestattet ist, wäre es durchaus denkbar, dass die A-Dur-Symphonie auch in dieser Zeit anderweitig ein paarmal in einem Konzert erklingen ist.

Die c-Moll-Symphonie passt ihres repräsentativen Charakters wegen analog zur *Eroica* wiederum hervorragend in die Liste der Werke in Kleckis Programmen, die einerseits das Effektvolle repräsentieren und andererseits dem Geschmack des breiten Publikums entsprechen. Insofern wird die Annahme auch in diesem Fall bestätigt, wonach Klecki zumindest beim symphonischen Werk vornehmlich auf das repräsentative und wirkungsvolle Repertoire der klassisch-romantischen Tradition setzt. Dennoch muss an dieser Stelle die relativierende Einschränkung gemacht werden, dass Klecki, auch wenn ihm die Bekanntheit und die Wirkung bestimmter symphonischer Werke bewusst und darüber hinaus seinem Erfolg gewiss nicht abträglich war – ein gewisses diesbezügliches Kalkül muss wohl jedem Interpreten attestiert werden –, kaum je zum Ziel hatte, diese Effekte noch verstärkt zur Geltung zu bringen. Gerade in derartigen Passagen, beispielsweise in den Beethoven-Symphonien, übte er sich stets in Zurückhaltung und legte das Augenmerk eher auf die klangliche Durchhörbarkeit sowie die Betonung der formellen Strukturen. Damit galt seine Konzentration gewissermassen der Herausarbeitung der leiseren Töne.²⁹¹

²⁹¹ Vgl. hierzu das Kapitel zu "Kleckis Interpretationsverständnis".

Auch bei der fünften Symphonie gibt es Lücken im Konzertkalender, nämlich jeweils zwischen 1954 und 1958 sowie zwischen 1960 und 1967, als sie erst Ende November wieder Eingang in ein Konzertprogramm fand²⁹². Allerdings fanden in demselben Jahr auch die Aufnahmen dieser Symphonie im Rahmen der Gesamteinspielung mit dem Tschechischen Philharmonischen Orchester statt. Dies könnte wiederum ausschlaggebend für die Programmierung in den OSR-Konzerten gegen Ende des Jahres gewesen sein, weil sich aufgrund der bereits erfolgten, erneuten Erarbeitung der Partitur(en) in Prag der Aufwand für Klecki einerseits vermindern liess, andererseits die intensive Auseinandersetzung mit Beethovens Œuvre Kleckis Interpretationsvorstellungen zu diesem Zeitpunkt geschärft waren und so ein optimales Resultat erzielt werden konnte. Der Erfolg, den Klecki mit dieser Symphonie in Genf und Lausanne feierte, dürfte wenigstens unter anderem auf diese Umstände zurückzuführen sein:

„Je crois que jamais, depuis longtemps en tout cas, l'Orchestre de la Suisse romande n'a joué une «Cinquième» de Beethoven aussi parfaite dans la ligne, dans la forme, dans l'expression. Peut-être un peu militaire m'a-t-on dit. Je ne trouve pas. [...] En vérité, il est difficile d'évoquer parmi les souvenirs une manifestation aussi éclatante du métier de chef. Tout le concert fut marqué du sceau de la perfection, d'une bienfaisance absolue dans l'exécution et d'une impulsion intérieure constante, d'une animation dramatique (au sens d'action qui est, véritablement, la marque du génie). Nous avons avec Paul Klecki un créateur de la musique qui mènera l'OSR aux plus grands triomphes à n'en pas douter.“²⁹³

Ab diesem Zeitpunkt, d. h. ab Ende 1967, tritt die sogenannte *Schicksalssymphonie* analog zur Siebten nur noch vereinzelt in Erscheinung, beispielsweise anlässlich der Japantournee mit dem OSR im Juni 1968. Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass die Werke Beethovens mit zunehmender Dauer der Dirigentenkarriere Kleckis eine weniger gewichtige Rolle einnehmen, auch wenn sie immer noch zentral bleiben. Das mag damit zusammenhängen, dass Klecki die Erarbeitung dieser Werke zunehmend als anstrengend empfand, wie eine Erinnerung seiner Ehefrau in deren „Réminiscences d'un chef d'orchestre et compositeur“ zeigen:

²⁹² Im 4. Abonnementskonzert des OSR vom 22. bzw. 24. November 1967.

²⁹³ Jean-Claude Jaccard in einer nicht zu eruiierenden Westschweizer Zeitung (im Nachlass unter der Signatur K 34.1).

„J’ai eu un immense plaisir à diriger cet orchestre [Concertgebouworkest Amsterdam], qui sert admirablement la musique. Mais je constate que, plus on prend de l’âge, plus je trouve que Beethoven est ardu. Le chef d’orchestre est seul avec lui-même. Il est ce qu’il est et ne pourra rien donner de plus car, face à un orchestre, il ne peut mentir.“²⁹⁴

Auch wenn diese Aussage Kleckis nicht als gesichert gilt, vermag sie doch bis zu einem gewissen Grad eine Erklärung für die offensichtliche Abnahme an Werken Beethovens in dessen Programmen bieten, die sich ganz allgemein gegen Ende der Karriere beobachten lässt.

Ein ähnliches Phänomen tritt beim dritten grossen „Klassiker“ in Kleckis Repertoire zutage. Die Rede ist vom symphonischen Werk Peter Tschaikowskys. Mit ihrer stark gefühlsbetonten und expressiven musikalischen Form sowie nicht zuletzt aufgrund ihrer Beliebtheit beim Publikum passen die Symphonien Tschaikowskys hervorragend in Kleckis Repertoire, das im Allgemeinen vor allem im symphonischen Bereich auf Monumentalität abzielte.²⁹⁵ Tschaikowskys Werk scheint diesem Anspruch auf geradezu ideale Weise zu entsprechen, wenn man dessen Charakterisierung von Wolfram Steinbeck im entsprechenden Artikel des Handbuchs der musikalischen Gattungen zur Hand nimmt:

„In jeder Gattung schien er zu Hause, er traf den breiten Publikumsgeschmack und schrieb für das leichtere, unterhaltsamere Genre ebenso brillante und eingängige

²⁹⁴ Klecki-Voutaz, Yvonne und Closuit, Léonard Pierre 2010, S. 29.

²⁹⁵ Natürlich wird mit dieser oberflächlichen und stark verkürzten Umschreibung von Tschaikowskys Musik ein längst überholtes Klischee bedient, wonach hinter dem Sentiment kaum strukturelle bzw. formal durchdachte Aspekte vorhanden wären. Die aufgrund dieser Annahme lange Zeit vernachlässigte Tschaikowsky-Forschung hat sich dieses Problems aber mittlerweile angenommen und die Überführung der Emotionalität in eine selbstverständlich vorhandene strukturelle Kompositionskomponente längst dargestellt, wie zahlreiche Publikationen bezeugen. Vgl. z. B. Kohlhase, Thomas: „An Tschaikowsky scheiden sich die Geister“ – Textzeugnisse der Čajkovskij-Rezeption 1866-2004. Mainz et al. 2006; Korff, Malte: Tschaikowsky – Leben und Werk, München 2014. Es ist ja im Gegensatz gerade so, dass aus der Struktur heraus das Opulente erst zum Tragen kommt. Die Beliebtheit Tschaikowskys beim Publikum und das Interesse der Wissenschaft am Komponisten standen einander damit lange Zeit diametral gegenüber. Die hier gewählte Formulierung muss deshalb in Zusammenhang mit der Zeit betrachtet werden, auf die sich die Untersuchung über Klecki bezieht, als nämlich dieses Bewusstsein um die kompositionstechnischen Qualitäten Tschaikowskys noch nicht im allgemeinen Bewusstsein verankert waren.

Werke wie er zutiefst ernste, inhalts- und gefühlsschwere Musik höchsten Anspruchs schuf. Vor allem seine Symphonien sind Ausdruck intensiver Auseinandersetzung mit ihren tradierten Eigenschaften: dem grossen, monumentalen Stil, der Gewichtigkeit und Erhabenheit der Aussage, der zum Epischen tendierenden Bestimmtheit und Ausdrucksintensität, Farbigkeit und Gediegenheit des Satzes, der Bewahrung der Grundcharaktere der Sätze (vor deren Hintergrund sich die *Sechste* umso deutlicher abhebt), der motivischen Zyklusbildung (ab der *Vierten*) etc.“²⁹⁶

Kleckis Auswahl beschränkt sich allerdings auf die bekannteren und schliesslich auch ausserordentlich beliebten letzten drei Symphonien, also die vierte bis sechste. Die ersten drei lassen sich gar nicht und die sogenannte *Manfred-Symphonie* op. 58, die vom Kompositionsdatum her zwischen der Vierten und Fünften liegt, nur gerade einmal nachweisen.

Auch bei den Tschaikowsky-Symphonien lässt sich mit zunehmender Dauer der Dirigentenlaufbahn Kleckis eine Abnahme in der Quantität ihrer Erscheinungen in den Konzertprogrammen beobachten. Tatsächlich konzentriert sich die Aufnahme von Werken Tschaikowskys ins Repertoire in ausgeprägtem Masse auf die 1940er- und 1950er Jahre, obschon dessen Orchesterwerke in den späteren Jahren eine immer noch zentrale Rolle einnahmen. Es ist zudem nicht auszuschliessen, dass Klecki bereits während seines festen Engagements in Charkow, wo er von 1937 bis 1938 nur gerade ein Jahr blieb, stark in Berührung mit der russischen Musik im Allgemeinen und mit Tschaikowsky im Besonderen kam. Besonders die fünfte und sechste Symphonie scheinen es ihm sehr angetan zu haben. Mit mindestens 41 bzw. 48 Aufführungen zählen sie zu den am meisten interpretierten Werken in Kleckis Repertoire überhaupt. Wie oben gesehen, ist es wenig erstaunlich, dass sich Klecki bereits in seinen ersten dokumentierten Konzerten mit Werken Tschaikowskys einer breiten Öffentlichkeit präsentierte. So debütierte er beispielsweise mit dem OSR 1941 mit der *Pathétique*.²⁹⁷ Knapp zwei Jahre später führte er anlässlich seiner ersten Einladung an die Internationalen musikalischen Festwochen in Luzern die fünfte Symphonie im Rahmen des so bezeichneten „slawischen Programms“ auf²⁹⁸, und dies mit beachtlichem Erfolg,

²⁹⁶ Steinbeck 2002 (Bd. 1), S. 259.

²⁹⁷ Konzert vom 18. Dezember 1941. Neben der *Pathétique* interpretierte Klecki das Cellokonzert von Schumann und Strauss' *Till Eulenspiegels lustige Streiche*.

²⁹⁸ Konzert vom 28. August 1943. Neben Tschaikowsky gelangten Dvořáks Violinkonzert sowie *Le Poème de l'extase* von Skrjabin zur Aufführung.

wie zahlreiche Rezensionen bescheinigen. So stand etwa in Bezug auf die Aufführung der Tschaikowsky-Symphonie im Zofinger Tagblatt geschrieben:

„[...] Der in der Schweiz lebende Pole Paul Kletzki (er wurde 1900 in Lodz geboren) ist wohl eine der überzeugendsten Dirigentenpersönlichkeiten der Gegenwart. Schon vor vielen Jahren von Toscanini und Furtwängler als aussergewöhnliches Talent bezeichnet, hat er in diesem der slawischen Musik gewidmeten Abend eine Meisterleistung vollbracht. Die zu Beginn gespielte fünfte Symphonie von Peter Tschaikowski kann man sich wohl eindrucksvoller und monumentaler nicht vorstellen. Dieses von schwermütiger Trauer, wilder Leidenschaftlichkeit und trotzigem Uebermut erfüllte Werk trägt eine drängende Fülle von klanglichen und dynamischen Höhepunkten in sich. [...] Kletzki ist einer jener Zauberer, die das Wesen eines Kunstwerkes bis in die letzte Note aushorchen, um es dann in umfassender Gebärde wieder in einer Synthese zusammenzuschmelzen. Er fügt das musikalische Geschehen in weitgespannte Bogen, lässt die einzelnen Perioden in sich ausschwingen, um dann den Uebergangsstellen mit seiner ausdrucksvollen Linken die einzelnen Stimmen peinlich genau zu führen. Die nur leise Andeutungen weisende Rechte steht im Dienste einer kristallklar herausgearbeiteten Präzision. So wird die Musik zu glasheller Durchsichtigkeit erleuchtet, ohne in additiv aneinandergereihte Partikel analysiert zu werden. Denn die Themata und Motive werden zu langen Atmungen zusammengefasst und nur jene Spannungen herausgestellt, welche die musikalische Entwicklung in sich bergen. In der Gestaltung dieser Symphonie wurde das wirklich Erfahrene vom bloss äusserlich Effektivollen so evident geschieden, dass man neben den dichtesten Eindrücken des menschlich und künstlerisch Wertvollen auch Kletzki's Fähigkeit der Virtuosität kennen und bewundern lernte.“ [...] ²⁹⁹

Gerade die hier angesprochene „Monumentalität“ scheint so typisch für Kletzki's gesamte Karriere zu sein, und zwar nicht nur bei Interpretationen derartiger Musik, sondern viel grundsätzlicher, was sich auch mannigfach in seinen Programmgestaltungen zeigt.³⁰⁰ Auffallend hierbei ist jedoch, dass er dabei nie den äusseren Effekt suchte, sondern das Orchester vielmehr aus einer inneren Ruhe heraus leitete und die ausladende Wirkung lediglich mit unscheinbaren Anweisungen an die Musikerinnen und Musiker erzielte, wie der Rezensent der Basler Nachrichten zu demselben Konzert bemerkt:

²⁹⁹ hm im *Zofinger Tagblatt* vom 31. August 1943.

³⁰⁰ Vgl. Kapitel „Programmgestaltung“.

„Nichts aber hievon hat uns so frappiert wie seine Dirigierbegabung, die sich bei dem Anlass in überraschender Weise offenbarte. In vornehmster Haltung und absoluter äusserer Ruhe, mit sparsamen Gesten, aber feurigen Blicken lenkt Kletzki das Orchester und erreicht damit ein Musizieren von hinreissender Wirkung. Da ist alles gross nachgedacht, wohl überlegt und dennoch angeglüht von der Kraft des Impulsiven. Besonders packend tat sich das kund in der Wiedergabe von Tschaikowskys e-moll-Sinfonie, deren Urthema unter wechselnden Stimmungen und wie ein Orakelspruch ständig wiederkehrt.“³⁰¹

Wie hier wählt Klecki in dieser Zeit, also in seiner noch jungen Dirigentenkarriere, für seine Debüts mit verschiedenen Orchestern sehr oft eine oder mehrere Kompositionen Tschaikowskys, um sich einem neuen Publikum zu präsentieren. So auch mit dem Stadtorchester Winterthur³⁰², dem Tonhalle-Orchester Zürich³⁰³ und der Bernischen Musikgesellschaft³⁰⁴.

Die Konzentration der Tschaikowsky-Symphonien auf diese früheren Jahre mag u. a. auch dem Umstand geschuldet sein, dass Klecki gerade zu Beginn seiner Karriere gerne als Spezialist für slawische Musik betrachtet und für entsprechende Programme engagiert wurde. Zu diesen slawischen Programmen gehörten damit auch die Symphonien Tschaikowskys, obwohl diese „nicht im Gemeinschaftsziel nationaler Identitätsfindung, sondern im Gegenteil in der gänzlichen Subjektivierung der grossen Form“³⁰⁵ anzusiedeln sind. Das „Slawische“ dringt demnach gerade in diesen Fällen nicht aus der Musik selbst hervor, sondern ist vermutlich eher in der Rezeptionseigenart des westlichen Publikums zu suchen, das Œuvre des russischen Komponisten mit diesem kulturellen Raum zu assoziieren, dem gewiss auch ein Hauch Exotik anhaftete, obwohl Tschaikowsky natürlich bereits seit jeher zu den auch im Westen am weitesten verbreiteten und beliebtesten Klassikern zu zählen war. Paradoxerweise sind gerade die letzten drei Symphonien, dies im Gegensatz zu den ersten dreien, gänzlich von folkloristischen Motiven befreit. Man denke beispielsweise an die russisch anmutende Pentatonik der Ersten, welche ein nationales Kolorit schafft, oder an die der Zweiten

³⁰¹ f. g. in den *Balser Nachrichten* vom 30. August 1943.

³⁰² Konzert vom 4. November 1943 mit der Streicherserenade.

³⁰³ Abonnementskonzert vom 15. Februar 1944 mit einem reinen Tschaikowsky-Programm (*Francesca da Rimini*, 2. Klavierkonzert, 4. Symphonie).

³⁰⁴ 5. Abonnementskonzert vom 22. und 23. Januar 1945 mit der *Pathétique*.

³⁰⁵ Steinbeck 2002 (Bd. 1), S. 259.

zugrunde liegenden ukrainischen Volkslieder. Die Symphonien vier bis sechs scheinen demnach universeller und weniger an nationale Traditionen gebunden zu sein, was Klecki wahrscheinlich entgegenkam und mit ein Grund dafür war, dass er sich auf diese drei Werke konzentrierte. Der Vollständigkeit halber muss in Zusammenhang mit Tschaikowsky noch die Serenade für Streichorchester in C-Dur genannt werden, die allein von den äusseren Ausmassen her und natürlich auch formal durchaus als symphonisches Werk betrachtet werden kann. Klecki integriert sie denn auch entsprechend in die beiden nachgewiesenen Programme, wo sie jeweils den Abschluss des Konzerts bilden.³⁰⁶

Obwohl das Dreiergespann um Brahms, Beethoven und Tschaikowsky mit Abstand den grössten Teil in Kleckis Repertoire einnimmt, zumindest was die Gattung der Symphonie betrifft, gibt es noch zahlreiche weitere symphonische Werke, die teilweise ziemlich oft durch ihn interpretiert wurden und damit in der Konzertliste erscheinen. Auch bei diesen können die meisten der klassisch-romantischen Tradition zugeschrieben werden. Bei Mozart stechen beispielsweise zwei Symphonien heraus, nämlich die 39. in Es-Dur sowie die 40. in g-Moll. Wie andernorts erwähnt überrascht dies bei der „romantisch“ anmutenden g-Moll-Symphonie keineswegs. Sie schlägt mit mindestens 32 Aufführungen zu Buche. Im Gegensatz allerdings zur Es-Dur-Symphonie, von der 20 Interpretationen mit Sicherheit bestätigt sind, findet sie sich in der Konzertliste fast ausschliesslich in der ersten Hälfte von Kleckis Dirigentenlaufbahn in den 1950er Jahren. Zwar erscheint die 39. in einzelnen Fällen ebenfalls bereits früh, sie hat ihren Kulminationspunkt, was die Anzahl Aufführungen betrifft, jedoch erst in den 1960er Jahren. Interessanterweise fehlt, gleichsam als natürliche Ergänzung zu diesen beiden Werken, die letzte Symphonie des Dreierzyklus‘ gänzlich, nämlich die *Jupitersymphonie*. Sie lässt sich weder in einem Programmheft noch einer der Rezensionen, die im Nachlass aufbewahrt werden, nachweisen. Auch das eigenhändige Programmheft Kleckis enthält keinen diesbezüglichen Eintrag. Gerade diese letzte, triumphale Mozart-Symphonie würde man wenigstens vereinzelt erwarten. Dem ist jedoch nicht so, und da auch keine Äusserungen von Klecki selbst zu diesem Thema bekannt sind, müssen die Gründe dafür offen bleiben. Auffallend ist zusätzlich in Bezug auf Mozart, dass ähnlich wie bei Tschaikowsky nur späte Symphonien zum Zug kamen. So sind auch die 35. (Haffner) und 36. (Linzer) mit jeweils zwei sowie die

³⁰⁶ Vgl. Konzerte vom 4. November 1943 in Kreuzlingen sowie vom 14. März 1947 in Zürich.

38. (Prager) mit mindestens einer Aufführung dokumentiert. Das Frühwerk, so problematisch dieser Begriff gerade bei Mozart ist, scheint Klecki demnach weniger interessiert zu haben. Dies zeigt sich z. B. auch bei den Klavierkonzerten. Als einziges frühes Klavierkonzert fand lediglich das *Lodron*-Konzert KV 242 einmal Eingang in eine Aufführung Kleckis, was wohl eher mit dem Effekt der drei Solisten denn mit einer besonderen Überzeugung des Dirigenten dem Werk gegenüber zu erklären ist.

Die Epoche der Klassik ist neben den hier beschriebenen Aufführungen der Werke Mozarts praktisch nur noch durch Joseph Haydn vertreten. Insgesamt enthält das Repertoire acht verschiedene Kompositionen aus der symphonischen Gattung von Haydn, die jedoch insgesamt nur wenige öffentliche Interpretationen unter Klecki erfuhren.³⁰⁷ Mit Ausnahme der in c-Moll stehenden *Londoner* (Nr. 95) gelangten lediglich die 9. in C-Dur und die 73. (*La chasse*) in D-Dur zu mehr als nur gerade ein bis zwei Aufführungen. Wie weiter oben beschrieben, nimmt insbesondere die c-Moll-Symphonie eine herausragende Stellung bei Klecki ein, obwohl auch sie vom Stellenwert her nie den Status eines klassisch-romantischen Monumentalwerks im Sinne Beethovens, Brahms' oder Tschaikowskys erhielt. Fast nie bildete eine Haydn-Symphonie das Hauptwerk innerhalb eines Konzertes und wurde in der Regel als Auftakt- oder Zwischenmusik in grösseren Programmen platziert. Nur gerade im zu Ehren Haydns gehaltenen Konzert anlässlich des Haydn-Schubert-Festes in Gstaad 1946 bildete je eine Symphonie sowohl den Anfang als auch den Schluss der Aufführung (95. bzw. 73.). Aber selbst hier durften, immerhin inhaltlich nachvollziehbar, die *Variationen über ein Thema von Haydn* von Brahms nicht fehlen. Ergänzend sind an dieser Stelle noch die beiden Symphonien Nr. 2 und 7 des Briten William Boyce zu nennen, die ebenfalls das 18. Jahrhundert repräsentieren. Sie waren beide Teil des im Kapitel über die Programmgestaltung erwähnten Potpourri-Konzertes vom 19. Juni 1950 in Strassburg mit insgesamt neun verschiedenen Werken. Auf die Problematik, Boyce eindeutig der Klassik einzuordnen, wurde dort hingewiesen. Sowohl die zweite als auch die siebte Symphonie erfuhren weder vorher noch nachher je eine weitere Interpretation durch Klecki, wie auch keine sonstigen Kompositionen von Boyce.

Über die Klassik hinaus lassen sich wie bei Mozart auch in Zusammenhang mit den Symphonien Franz Schuberts zwei klare Favoriten bestimmen. Es sind dies die sogenannte *Unvollendete* sowie die grosse C-Dur-Symphonie, auch hier also die zwei

³⁰⁷ Vgl. die Repertoireliste in Anhang 3.

populärsten. Besonders die zweisätzige, heute als siebente geführte Symphonie fand mindestens 37mal Eingang in ein Programm von Klecki. Auch mit ihr beschäftigte er sich bereits sehr früh. Während seiner gesamten Laufbahn nahm sie Klecki immer wieder in seine Programme auf. Allerdings wurde sie in den seltensten Fällen als Hauptwerk innerhalb eines Konzerts aufgeführt. Dies mag teils an ihrer kurzen zeitlichen Dimension, teils aber auch an ihrem ruhigen Ausklang und der damit verbundenen Unmöglichkeit, sie als fulminanten Höhepunkt eines traditionellen Symphoniekonzertes erklingen zu lassen, liegen. Praktisch durchwegs wird sie mit einer grossen Symphonie von einem der drei wichtigsten Protagonisten in Kleckis symphonischem Repertoire – Brahms, Beethoven, Tschaikowsky – ergänzt. Augenscheinlich wird die Funktion als einleitendes (Ergänzungs-)Stück beispielsweise in Zusammenhang mit Mahlers 4. und Bruckners 7. Symphonie³⁰⁸ oder des Oratoriums *Le Mystère des Saints Innocents* Henry Barrauds³⁰⁹. Auch für Mahlers *Lied von der Erde* diente die Unvollendete zweimal als instrumentales Einleitungswerk.³¹⁰ Demgegenüber nimmt die grosse C-Dur-Symphonie stets die Stellung des Hauptwerks ein, d. h. in der Regel als abschliessende Symphonie innerhalb eines dreiteiligen Konzerts. Klecki führte sie immerhin in 16 Konzerten auf, was angesichts ihrer Komplexität und Aufführungsdauer im Vergleich zu anderen Symphonien noch einigermaßen beachtlich ist. So wagte er sich nur mit namhaften Orchestern wie beispielsweise dem Orchestre National de France (mehrmals), dem BBC Orchestra London, dem Hallé Orchestra Manchester (je einmal) oder in späteren Jahren dem Berner Symphonieorchester (zweimal), dessen Leiter er zu dieser Zeit war, was ihm mehr Probemöglichkeiten geboten haben dürfte, an dieses monumentale Werk.

Weitere zwar nicht übermässig oft, jedoch immer noch mehrmals aufgeführte Symphonien aus dem 19. Jahrhundert ergänzen das Repertoire Kleckis in dieser Hinsicht. Darunter befinden sich Felix Mendelssohn-Bartholdys *Schottische* Symphonie mit mindestens neun sowie die erste, zweite und siebente Symphonie von Jean Sibelius mit vierzehn, zwölf und vier nachgewiesenen Aufführungen. Insbesondere Letzterer scheint ab der Mitte der 1950er Jahre ein steter Begleiter in Kleckis Schaffen gewesen

³⁰⁸ Vgl. Konzerte vom 9. Dezember 1947 (Mahler) bzw. 14. September 1955 (Bruckner).

³⁰⁹ Vgl. die Aufführung vom 22. Oktober 1950.

³¹⁰ Anlässlich der vier Konzerte in Wien Anfang Dezember 1951 sowie eines Konzerts in Neapel vom 16. November 1952.

zu sein. Vor allem im Jahr 1955 führte Klecki in mehreren Konzerten zahlreiche Werke des finnischen Komponisten auf, die er später immer wieder in seine Programme aufnahm. Mit dem Philharmonia Orchestra dirigierte er in London sogar ein Konzert anlässlich des 90. Geburtstags des Komponisten.³¹¹ Kleckis Aufmerksamkeit galt in besonderem Mass den beiden ersten noch sehr stark einer spätromantischen Tonsprache verhafteten Symphonien, die in den Programmen praktisch durchgehend die Stellung des Hauptwerks – in der Regel am Schluss – einnahmen. Demgegenüber übernimmt die kurze letzte Symphonie bei ihren lediglich vier Aufführungen entweder den Part des einleitenden Konzertauftakts oder dann die Funktion einer Art Zwischenmusik, die zwei ausladendere Werke verbindet.

Eine besondere Stellung nehmen die Symphonien Mahlers ein, mit der Einschränkung allerdings, dass dies vorwiegend auf die erste und vierte zutrifft. Bereits ab 1943 nahm Klecki das Mahlersche Werk in seine Programme auf, zu einer Zeit also, als dieses nach Mengelberg noch nicht wieder in dem Ausmass ins Bewusstsein sowohl der Dirigenten als auch des Publikums gerückt war, wie ab der in den 1960er Jahren einsetzenden, oft zitierten „Mahler Renaissance“.³¹² In der Konzertliste lassen sich im Zeitraum zwischen 1943 und 1959 nicht weniger als 35 Aufführungen von Mahler-Symphonien auf der ganzen Welt nachweisen; von Zürich und Wien über Stockholm und Turin bis nach Chile, Australien und die USA. Bereits für sein zweites Engagement an den Internationalen Musikfestwochen Luzern 1944 war die Aufführung der Zweiten geplant, jedoch durch ein anderes Programm ersetzt worden. Schliesslich trat Klecki dann 1949 mit dem *Lied von der Erde* an diesem Festival zum ersten Mal als Mahler-Interpret in Erscheinung. In diese Zeit fällt auch die einzige nachweisbare Aufführung der neunten Symphonie.³¹³ Die Kritiken waren von Anbeginn, zumindest hinsichtlich der Ausführung, nicht immer jedoch in Bezug auf das Mahlersche Werk, durchweg positiv. Folgender Rezensionsauszug von Kleckis erster Interpretation der ersten Symphonie in Bern (im Januar 1946) soll stellvertretend für zahlreiche ähnliche Kritiken zu

³¹¹ Vgl. Konzert vom 6. Dezember 1955, in dem Klecki die siebte und zweite Symphonie sowie die symphonische Dichtung *Tapiola* zur Aufführung brachte.

³¹² Vgl. hierzu das folgende Kapitel über Kleckis Stellung innerhalb der Mahler-Rezeption.

³¹³ Vgl. Konzert vom 20. Januar 1954 mit dem BBC Orchestra in London. Interessanterweise stellt Klecki der Neunten Mozarts Prager Symphonie gegenüber, die ebenfalls lediglich einmal im Repertoire des Dirigenten nachweisbar ist, nämlich dank dieses Konzerts.

derselben Zeit stehen, die im Kapitel über Klecki als Mahler-Interpret noch ausführlicher zu erläutern sind.

„Bei Mahler, obgleich mit höchster Kunst wiedergegeben, wird einem stets das Missverhältnis zwischen Wollen und Können offenbar. Sein Streben geht nach höchster Form des Ausdrucks, seine Instrumentierung ist genial und farbenprächtig, der Inhalt aber, je kunstvoller die äußere Fassung, umso kümmerlicher an wirklichem Gefühl. Nun, Paul Kletzki wußte [sic!] auch diesem Werk den Stempel seiner Persönlichkeit zu geben, man freute sich an der reichen Farbenskala des Orchesterklangs, an der Präzision des Zusammenspiels und an der ganzen gewaltigen Durchführung des anspruchsvollen Werks.“³¹⁴

Ab 1960 bzw. in den ersten Jahren dieses Jahrzehnts scheint sich Kleckis Augenmerk vorwiegend auf das vokale Œuvre Mahlers zu richten. Es ist denn auch die Zeit, als Klecki die 1958 begonnene Zusammenarbeit mit dem bereits etablierten Bariton Dietrich Fischer-Dieskau weiterführt. Erst ab 1967 treten auch wieder die Symphonien, namentlich erneut die *Erste* und *Vierte*, Letztere freilich ebenfalls mit Gesang, in Erscheinung. Schliesslich interpretierte Klecki 1971 auch noch die Siebente anlässlich seines letzten Auftritts an den Internationalen Musikfestwochen in Luzern, womit sich gewissermassen der Kreis wieder schliesst. Die ausgewählten Symphonien Mahlers – d. h. die erste und vierte –, wie auch die Orchesterlieder und Liedzyklen, nehmen damit eine herausragende Stellung in Kleckis Repertoire ein.

Analog zu den Vokalwerken muss auch im Genre der Symphonie das betrachtet werden, was fehlt bzw. überraschenderweise nur selten in Erscheinung tritt. Besonders auffallend sind hierbei die lediglich vereinzelt interpretierten Symphonien Robert Schumanns. Bedenkt man ausserdem, dass Klecki eine ausführliche Analyse aller vier Werke anfertigte³¹⁵, ist dies umso erstaunlicher. Ausserdem liegt eine integrale Einspielung der Symphonien Schumanns vor, inklusive Ouvertüre, Scherzo & Finale op. 52 sowie der *Manfred-Ouvertüre* op. 115 mit dem Israel Philharmonic Orchestra von 1956.³¹⁶ Allein diese beiden Tatsachen liessen eigentlich darauf schliessen, dass Klecki

³¹⁴ H. F.-St. in den *Neuen Berner Nachrichten* vom 17. Januar 1946. Vgl. auch die übrigen Rezensionen zu diesem Konzert im Nachlass unter Signatur K 5.1.

³¹⁵ Vgl. die Ausführungen zu den Brahms-Symphonien weiter oben in diesem Kapitel.

³¹⁶ Die Aufnahmen wurden 2009 vom Label DOREMI innerhalb der Reihe *Legendary Treasures* unter der Bestellnummer DHR 7860 wieder veröffentlicht. Die Einspielungen fanden im Februar und März 1956 in Tel Aviv für das Label *British Columbia* statt.

jene Symphonien öfter hätte auf ein Programm setzen müssen. Die Vierte erscheint mit sechsmal am häufigsten in der Repertoireliste, gefolgt von der Ersten mit zwei Nennungen und der Dritten mit lediglich einer Aufführung. Die Zweite hat Klecki nie aufgeführt, wobei natürlich auch in diesem Fall davon ausgegangen werden kann, dass aufgrund des nicht vollständigen Quellenmaterials durchaus die eine oder andere Interpretation stattgefunden haben muss. Demgegenüber ist dafür das Klavierkonzert mit fünfzehn Aufführungen innerhalb von Schumanns Œuvre überproportional vertreten.

Ähnlich verhält es sich beispielsweise auch mit der öfter zu erwartenden *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz, die lediglich einmal in der Konzertliste auftaucht. Bei Berlioz erhält dann im Gegensatz zu Schumann nicht ein Solokonzert, sondern die Ouvertüre zu *Benvenuto Cellini*, die in zahlreichen Konzerten die Einleitungsfunktion übernahm, eine stärkere Gewichtung. Überhaupt fällt auf, dass die französische Symphonik des 19. Jahrhunderts bei Klecki eine eher untergeordnete Rolle einnimmt. Dies mag damit in Zusammenhang stehen, dass die symphonische Tradition in Frankreich weniger ausgeprägt war als in Deutschland³¹⁷. Jedoch fehlt bei Klecki jegliche Spur einer französischen Symphonie. Gerade die populäre *Orgelsymphonie* von Camille Saint-Saëns würde hervorragend in Kleckis Repertoire passen. Lediglich die zweite Symphonie op. 40 von César Franck findet dreimal Eingang in ein Konzertprogramm.

Ebenfalls weitgehend abwesend sind die Symphonien Schostakowitschs. Nur eine einzige Aufführung einer Symphonie des sowjetischen Komponisten, nämlich der Fünften, kann nachgewiesen werden.³¹⁸ Dies ist umso erstaunlicher, als für Klecki die Musik des Ostens, einschliesslich Russlands, eine besondere Bedeutung hatte. Die Vermutung liegt nahe, dass sich Klecki aufgrund der bis heute nicht restlos geklärten Rolle des Komponisten innerhalb des sowjetischen Regimes bewusst gegen dessen Werk entschied. Klecki verliess 1938 Charkow, seine erste Station als Chefdirigent,

³¹⁷ Eine kurze Übersicht bietet Wolfram Steinbeck im Handbuch der Musikalischen Gattungen 2002 (Bd. 3,1), S. 307ff. Eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem Thema der französischen Symphonie um das *fin de siècle* bietet die Dissertation von Fabian Kolb: "Tradition austère qui devient de plus en plus complexe" – Diversifikation und Pluralisierung in der französischen Symphonik 1871 – 1914. Hildesheim et al. 2012.

³¹⁸ Konzert vom 10. November 1966 in Bern.

nach neunmonatigem Engagement relativ überstürzt, um sich vor dem Regime in Sicherheit zu bringen. Seine Aversion gegen die Sowjetunion dürfte deshalb gross gewesen sein. Im Zeitraum der dokumentierten Programme und Rezensionen sind denn auch keine Konzerte in der Sowjetunion belegt, die Klecki geleitet hätte. Im Gegensatz zu Schostakowitsch erscheinen jedoch die Werke von Sergej Prokofjew, obwohl sich auch dieser letztlich für ein Leben in der Sowjetunion entschied – aber immerhin weniger propagandistisch vereinnahmt wurde –, einigermaßen zahlreich in den Konzertprogrammen Kleckis. Dass ausgerechnet Schostakowitschs fünfte Symphonie einmal zum Zug kam, mag daran liegen, dass dies just die erste Symphonie nach dem berühmten „Prawda“-Artikel vom 28. Januar 1936 war, in welchem Schostakowitschs zweite Oper *Lady Macbeth von Mzensk* als „Chaos statt Musik“ bezeichnet wurde.³¹⁹ Diese erscheint vermeintlich angepasster. „Mit ihrer ausladenden Finalapotheose scheint die Sinfonie Nr. 5 die Forderung des sozialistischen Realismus nach positiv-siegreichem Pathos willfährig zu befolgen. Indessen wirkt das Getöse wie eine hohle Phrase [...]“³²⁰. Zwar kann diese an der Oberfläche opportunistische Schlussgestaltung derart gedeutet werden, jedoch manifestiert sich in ihr gleichsam eine „affirmative Strategie der Subversion, die den Plan bewusst übererfüllt und ad absurdum führt.“³²¹ Ob sich Klecki dieses Umstandes zu jener Zeit bereits bewusst war, kann zwar nicht abschliessend beurteilt werden, jedoch dürfte er, der sich stets intensiv mit den Werken auseinandersetzte, diese versteckten Botschaften durchaus erkannt haben.

Zurück zu den tatsächlich von Klecki aufgeführten Werken, müssen in diesem Abschnitt auch diejenigen in Betracht gezogen werden, die zwar keine Symphonien sind, jedoch – wie im vorherigen Kapitel über die Programmgestaltung besprochen – dieselbe Funktion innerhalb eines Konzertes einnahmen. Gemeint sind gross angelegte ein- oder mehrsätzliche Kompositionen mit Ausmassen, die einer Symphonie gleich kommen. Namentlich handelt es sich hierbei in erster Linie um Werke des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts wie die von Ravel für Orchester arrangierten *Bilder einer Ausstellung* von Modest Mussorgski, Debussys *La Mer* und diverse Tondichtungen von Richard Strauss. Bei Letzterem stechen insbesondere *Don Juan* und *Don Quixote*,

³¹⁹ Vgl. Frei 2006.

³²⁰ Ebda.

³²¹ Ebda.

welches mit dem Solocello und der Solobratsche im weitesten Sinne auch als Konzert betrachtet werden könnte, ins Auge. Beide Schöpfungen hat Klecki jeweils über zehnmal aufgeführt. Hinzu kommen weitere Tondichtungen mit maximal fünf Interpretationen wie *Ein Heldenleben*, *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, *Also sprach Zarathustra* sowie *Tod und Verklärung*. Weit häufiger nahm Klecki die beiden anderen hier erwähnten Kompositionen von Mussorgski und Debussy in seine Programme auf. Die *Bilder* verzeichnen verteilt über die gesamte Karriere des Dirigenten nicht weniger als 43 Eintragungen in der Repertoire-Liste und überflügeln damit beispielsweise sogar Tschaikowskys fünfte Symphonie. Sie nehmen damit eine besondere Stellung in Kleckis Repertoire ein, weil nur wenige Werke überhaupt öfter gespielt wurden. Mit mindestens 33 Interpretationen gehört auch *La Mer* von Debussy in die Kategorie der meistgespielten Werke. Während bei Mussorgski keine andere Komposition eine Rolle spielte – lediglich die Orchesterfantasie *Auf dem kahlen Berge* lässt sich zweimal finden –, kam bei Debussy neben vereinzelt Gesangsstücken immerhin noch das *Prélude à l'après-midi d'un faune* mit ebenso vielen Interpretationen zum Zug. Freilich wird es in diesem Kontext nicht den eine Symphonie substituierenden Werken zugeordnet, sondern muss aufgrund seiner kurzen Dauer und der entsprechenden Einbettung in die Programme Kleckis eher als Ouvertüre bzw. Zwischenmusik betrachtet werden. Klecki platziert es in seinen Programmen dennoch an unterschiedlichen Positionen, mal tatsächlich als Konzertauftakt, mal zwischen zwei anderen Symphonien und relativ häufig auch in Kombination mit einem der in diesem Abschnitt bereits genannten Werke wie beispielsweise den *Bildern einer Ausstellung*.

Bevor das Augenmerk auf die variantenreichste und grösste Masse an Kompositionen aus dieser Gruppe gelegt wird, nämlich diejenige des 20. Jahrhunderts, muss noch ein Wort über die Barockwerke gesagt werden, die ebenfalls in diese Kategorie gehören. Denn obwohl die Symphonie oder besser die „Sinfonia“ noch eine ganz andere Bedeutung hatte – wovon im Übrigen mit Ausnahme der Symphonien von Boyce kein solches Werk in Kleckis Repertoire ausgemacht werden kann –, gibt es eine Reihe anderer Formen, die innerhalb eines Konzertes von Klecki bis zu einem gewissen Grad dieselbe Funktion übernommen hatten. Die Rede ist von den Orchestersuiten Johann Sebastian Bachs und den *Concerti grossi* von Georg Friedrich Händel. Hinter Letztere muss freilich dahingehend ein Fragezeichen gesetzt werden, als, wie der Name schon

sagt, im Grunde jeweils ein Konzert mit verschiedenen solistischen Einlagen vorliegt.³²² Dennoch sollen sie in diesem Zusammenhang Erwähnung finden, weil sie einerseits eben doch mehrsätzliche Orchesterwerke darstellen und andererseits entsprechend in die Programme eingebettet wurden. Ausserdem stellen sie keine Solokonzerte im klassischen Sinne dar, weil meistens mehrere solistische Passagen von verschiedenen Instrumenten vorgetragen werden. Neben diesen *Concerti* erklangen in der Regel denn auch genuine Solokonzerte. Sämtliche *Concerti grossi* von Händel in Kleckis Repertoire stammen aus dem Opus 6, namentlich sind dies das fünfte, das zehnte und das elfte. Insbesondere das zehnte in d-Moll sticht mit seinen insgesamt acht Aufführungen hervor. In Bezug zu Händel können selbstverständlich auch die *Wasser-* und *Feuerwerksmusik* zu dieser Kategorie gezählt werden. Allerdings spielen auch diese mit zwei bzw. einer Aufführung lediglich eine marginale Rolle. Sie wirken in ihrem jeweiligen Kontext, in den sie Klecki integriert, denn auch beinahe wie Fremdkörper.³²³ Ähnliches gilt für die beiden ersten Orchestersuiten Bachs, die Klecki ebenfalls nur selten zur Aufführung brachte, was freilich für das gesamte barocke Repertoire zutrifft; so auch auf die *Chaconne* in g-Moll von Henry Purcell mit insgesamt fünf Darbietungen und in noch grösserem Masse auf Giovanni Gabrielis lediglich einmal interpretierte *Sonata Pian' e Forte*, die in der Übergangszeit zwischen Renaissance und Barock liegt und damit das älteste sämtlicher von Klecki aufgeführter Werke darstellt.

Die grösste Menge an Werken, welche zwar nicht als Symphonie bezeichnet sind, jedoch oft ihre Funktion übernehmen und entsprechend in Konzertprogrammen zu liegen kommen, bietet das 20. Jahrhundert. Eine dieser Kompositionen ist das kurz nach der Jahrhundertwende komponierte *Poème de l'extase* von Alexander Skrjabin. Trotz der fast gleichen Entstehungszeit wie etwa Debussys *La Mer*, nämlich 1908 abgeschlossen und uraufgeführt, ist das *Poème* aufgrund seiner expressiven Harmonik und Tonsprache auf eine andere Art wegweisend für das noch junge 20. Jahrhundert.³²⁴

³²² Dasselbe gilt für die einzige Aufführung des *Concerto grosso* in e-Moll aus dem Opus 3 des Luccheser Komponisten Francesco Geminiani (1687-1762).

³²³ Vgl. z. B. das Konzert vom 9. April 1951 in London mit folgendem Programm: Händel: *Wassermusik*, Strauss: Finale aus *Daphne* und Finale aus *Capriccio*, Mahler: 4. Symphonie.

³²⁴ Interessanterweise enthalten beide Werke nur schon oberflächlich einen starken Bezug zum Symphonischen. Während *La Mer* im Untertitel den Hinweis darauf trägt – dort heisst es „Drei sinfonische Skizzen“ –, war das *Poème de l'extase* gemäss Komponist tatsächlich als vierte Symphonie geplant. Vgl. verschiedene Konzertführer, z. B. Reclam 1998, S. 665f.

Obwohl lediglich viermal nachweisbar, kam es zumindest bei der ersten Interpretation durch Klecki prominent zur Geltung. Es bildete nämlich den Abschluss seines ersten Auftritts an den Internationalen Musikfestwochen Luzern Ende August 1943. Davon ausgehend kann leicht ein Bogen zu weiteren gern und teilweise sehr oft aufgeführten Kompositionen gemacht werden. So zum Beispiel zu Hindemiths *Philharmonischem Konzert* mit insgesamt elf Aufführungen durch Klecki. Einsamer Spitzenreiter ist diesbezüglich jedoch Strawinskys *Feuervogel-Suite*.³²⁵ Sie erzielt mit mindestens 50 Interpretationen tatsächlich einen beachtlichen Wert, insbesondere im Vergleich zu anderen Kompositionen³²⁶ und illustriert, wie wichtig Klecki eben auch die Musik des 20. Jahrhunderts war, auch wenn gerade diese Komposition nicht zu den progressivsten Strawinskys zählt. Dennoch lässt sich in diesem Punkt eine Konstante herauslesen, die Kleckis Wirken von Anbeginn seiner Karriere bis zu seinem Tod begleitete: der Einbezug zeitgenössischer Musik, zumeist noch lebender Komponisten, in einer Vielzahl seiner Programme, die grossen und bedeutenden „Monumental“-Werken gegenübergestellt werden. Strawinskys *Feuervogel* bildet jedoch insofern eine Ausnahme, als der Grossteil der zeitgenössischen Kompositionen, insbesondere in der Kategorie der Symphonien und ihr verwandter Genres, kaum mehr als fünf Aufführungen unter Klecki erlebten; der Normalfall war eine bis allenfalls zwei. Gerade bei den nicht als Symphonie bezeichneten, jedoch ihre Funktion innerhalb eines Konzertes einnehmenden Kompositionen ist diese Auffälligkeit augenscheinlich. Über die Bezüge zwischen den jeweiligen Kompositionen bzw. deren Schöpfern und den einzelnen Aufführungsorten wird weiter unten näher eingegangen. Zunächst sollen noch die eigentlichen Symphonien aus dem 20. Jahrhundert in den Fokus gerückt werden, die sich in Kleckis Repertoire finden lassen.

Ganz ähnlich wie bei den weiter oben beschriebenen zumeist einsätzigen Werken verhält es sich mit den tatsächlich als Symphonien bezeichneten Kompositionen, die sich zwar zumindest in formaler Hinsicht an die klassisch-romantische Tradition

³²⁵ Aufgrund der sich im Nachlass befindenden Taschenpartituren, die allesamt handschriftliche Eintragungen Kleckis enthalten, kann davon ausgegangen werden, dass er hauptsächlich die Fassung von 1919 zur Aufführung brachte. Von den vier erhaltenen Partituren enthalten drei diese Version, eine die dritte Fassung von 1945.

³²⁶ Mit den 50 Aufführungen schafft es die *Feuervogel-Suite* auf den vierten Platz der am häufigsten interpretierten Werke überhaupt; nach Brahms' vierter und erster Symphonie mit 81 bzw. 53 Nennungen sowie der *Eroica* mit 51.

anlehnen, jedoch dem Zeitgeist entsprechend eines neuen tonalen und harmonischen Vokabulars bedienen. Gerade diese stark mit der Ästhetik des 19. Jahrhunderts verknüpfte Gattung mit ihrer übersteigerten Gefühlsdarstellung und wuchtigen Klangmassen der Spät- und Nachromantik erforderte grundlegende Änderungen und Erneuerungen. „Etwa seit dem Jahre 1920 wurde in Deutschland der Begriff einer „Neuen Musik“ angewendet, den man den älteren Stilbegriffen der Romantik und des Impressionismus gegenüberstellte.“³²⁷ Die „Neue Musik“ diente aber nicht nur als Ausdruck eines Protests gegenüber alten musikalischen Formen und Regeln, sondern stellte auch eine bestimmte Haltung zum Zeitgeschehen und den enormen gesellschaftlichen Entwicklungen der Gesellschaft dar. Somit ist das 20. Jahrhundert in doppelter Weise geprägt von einschneidenden Umbrüchen.

„Denn ein epochaler, aus grundlegenden kompositorischen Innovationen resultierender musikhistorischer Wandel einerseits wird potenziert von den Wechselwirkungen mit bestimmten zeitgeschichtlichen Wirren andererseits, mit Revolutionen, Pogromen und Massenvernichtungen einschliesslich der Katastrophen zweier Weltkriege und unterschiedlicher Diktaturen in Mittel- und Osteuropa.“³²⁸

Die Auswirkungen solcher Zeitgeschehnisse auf die Inhalte und die Umsetzung der Künste waren enorm. Zwar wurde die Gattung der Symphonie ab 1900 tatsächlich zunehmend in Frage gestellt, dies vor allem wegen einer noch nie da gewesenen Pluralität an kompositorischen Möglichkeiten in Bezug auf jegliche Bereiche (auch formale), jedoch ginge es zu weit, von einem „völligen Zerfall der Gattung“³²⁹ zu sprechen, was zahlreiche Beispiele gerade aus dieser Zeit widerlegen. Obwohl Kleckis

³²⁷ Wolff 1978, S. 11.

³²⁸ Blumröder 2002 (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 3.2), S. 95.

³²⁹ Hüppe 2002 (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 3.2), S. 153. Tatsächlich scheint das Ende der Symphonie immer wieder proklamiert worden zu sein wie Wolfram Steinbeck 2014 festhält. Allerdings ist mit dem vermeintlichen Zerfall der Gattung wohl eher ein kompositionstechnischer Paradigmenwechsel gemeint, der für die Symphonik des 20. Jahrhunderts zentral ist. „Es ist der Bruch mit der Geschichte, der die Kriterien des Symphonischen zur Disposition stellt (und nicht nur die formalen Merkmale, wie man das für andere Gattungen konstatieren mag). Mit anderen Worten: Nach Mahler (vielleicht auch nach Schönberg) Werke „Symphonie“ zu nennen oder überhaupt eine Symphonie zu schreiben, heisst für die Komponisten des 20. Jahrhunderts nicht mehr Erfüllung des tradierten und essenziellen Kunstanspruchs, sondern sich aus der Distanz der Nachmoderne einer Tradition bedienen, die ihre absolute Verbindlichkeit eingebüsst hat.“ Steinbeck 2014, S. 11.

Spektrum in Bezug auf die Symphonien, wie bisher gesehen, vorwiegend im klassisch-romantischen Rahmen liegt, kann eine bewusste Ausdehnung weit ins 20. Jahrhundert hinein beobachtet werden, mit teilweise zahlreichen Aufführungen von Symphonien einzelner zeitgenössischer Komponisten, die er auch persönlich gekannt hatte. Schliesslich war Klecki selbst Komponist dreier Symphonien und kannte sich mit den entsprechenden gattungsbezogenen Problemen im Umfeld der sich stark verändernden Kompositionstradition aus.

Dennoch fällt auch bei den genuinen Symphonien des 20. Jahrhunderts auf, dass Klecki lediglich wenige Kompositionen dieser Gattung öfter als fünfmal zur Aufführung brachte. Zu den in dieser Hinsicht quasi privilegierten Tonschöpfungen lassen sich beispielsweise diejenigen von Arthur Honegger zählen, den Klecki persönlich gekannt hat und dem er als Schweizer Landsmann besonders verbunden war. Neben den zweifelsohne hohen Qualitäten von Honeggers Musik, die für Klecki gleichsam als Vorbedingung unabdingbar waren, mag die Verbundenheit ein weiterer Grund für die zahlreichen Interpretationen von dessen Œuvre gewesen sein. Von den insgesamt fünf Symphonien fehlen allerdings die erste und vierte komplett im Repertoire. Mit insgesamt mindestens 35 Aufführungen steht die zweite, die sogenannte *Streichersymphonie*, mit Abstand an erster Stelle, nicht nur im Vergleich zu den übrigen Symphonien Honeggers, sondern auch zu sämtlichen Gattungsbeiträgen aus dem entsprechenden Zeitraum. Es ist ein ganz persönliches Werk, erfüllt von einer herben Trauer, hervorgerufen durch lamentoartige Melodien, ständig drängende Ostinati und scharfe Sekundreibungen. Erst im Finale keimt der immer wieder zentrale Gedanke der Hoffnung auf, bis schliesslich ein erlösender Choral die Symphonie zum Abschluss bringt. Diese dramaturgische Anlage entsprach offensichtlich ganz Kleckis Geschmack, weshalb die *Streichersymphonie* denn auch einen derart grossen Stellenwert in seinem Repertoire erhielt. Honegger selbst war sich der Wirkung seiner Zweiten ebenfalls durchaus bewusst:

„Ich habe kein Programm, keine literarische oder philosophische Begebenheit gesucht. Wenn dieses Werk eine gewisse Ergriffenheit auslöst, so liegt der Grund darin, dass sie sich mir auf ganz natürliche Weise aufgedrängt hat. Denn ich drücke

meine Gedanken durch die Musik aus, und vielleicht, ohne dass ich mir ihrer selbst gänzlich bewusst bin."³³⁰

Es überrascht deshalb nicht, dass Klecki in seinem zweiten Konzert nach dem Tod des Komponisten am 27. November 1955 dem Programm den zweiten Satz aus eben dieser Symphonie voranstellte, um so Honegger seine Ehre zu erweisen.³³¹ Es ist auch das einzige Werk eines Schweizer Komponisten, welches Klecki derart weit in die Welt hinaustrug, indem er es nicht nur im frankophonen Europa, sondern ebenso in den USA und in Südamerika aufführte. Anlässlich seines New Yorker Debuts vom 18. Februar 1958 mit dem Philadelphia Symphony Orchestra interpretierte Klecki Honeggers *Streichersymphonie* mit grossem Erfolg, wobei auch die Komposition selbst sehr gut aufgenommen wurde:

"The high point of the evening for this listener was, without doubt, the Honegger Symphony No. 2 for Strings, which Kletzki conducted with concentrated devotion. Every fragment of significant melody was extracted and given its place. Here again, he employed slow tempi during the first two movements but to the work's benefit. His concept was deeply felt and probing. The anguish and tragedy of France during the German occupation, which was the time of the symphony's composition and its inspiration, were nobly expressed. In a sense, I felt, as if I were hearing the piece for the first time. The single trumpet which sounds a note of triumph in a closing chorale was doubly expressive because of the sombre fervor of what had preceded."³³²

Des Weiteren präsentierte Klecki in mindestens sechzehn Aufführungen die 1950 komponierte fünfte Symphonie in weiten Teilen Europas. Auch sie ist von einer düsteren Grundstimmung geprägt. Klecki dirigierte sie bereits ein Jahr nach deren Entstehung als Mailänder Erstaufführung an der Scala.³³³ Demgegenüber erstaunt es, dass die ebenfalls symbolisch aufgeladene dritte Symphonie, die *Symphonie liturgique*, welche 1946 komponiert die Geschehnisse des Zweiten Weltkrieges verarbeitet, nicht zahlreicher in Kleckis Repertoire erscheint. Die Gründe für Kleckis diesbezügliche Entscheidung bleiben einmal mehr im Dunkeln, zumal keine schriftlichen Zeugnisse

³³⁰ Zitiert nach Tappolet, S. 200. Ursprünglich erschienen in den *Mitteilungen des BKO (Basler Kammerorchester)*, Nr. 1 vom 9. Oktober 1943.

³³¹ Vgl. Konzert vom 1. Dezember 1955 in Paris. Zwei Tage zuvor, d. h. ein Tag nach Honeggers Tod, liess Klecki den Trauermarsch aus Beethovens *Eroica* aus denselben Gründen spielen.

³³² Harriett Johnson in der New York Post vom 19. Februar 1958.

³³³ Konzert vom 3. Juli 1951.

seitens des Dirigenten vorhanden sind, die die Umstände aufklären würden. Möglicherweise stellten die zwar christlichen, jedoch nur bedingt religiös gedachten Satzüberschriften *Dies irae*, *De profundis clamavi* und *Dona nobis pacem* ein Hindernis dar. Diese sind eher in einem weiter gefassten Sinn zu verstehen, wonach Honegger in Anbetracht der Kriegsereignisse von einer Vision des friedlichen Zusammenlebens ausging und diese mit dem nicht nur christlichen, sondern universell gültigen Streben nach Hoffnung und Liebe verknüpfte. Trotz des weitgehenden Fehlens dieses emotionalen und gehaltvollen Werks tritt der grosse Stellenwert der Symphonien Honeggers offen zu Tage.

Bei den ebenfalls nicht nur vereinzelt aufgeführten Symphonien müssen die Fünfte von Prokofjew (1944 komponiert) sowie die Gattungsbeiträge von Pierre Wissmer erwähnt werden. Während Prokofjews Opus 100, mit Ausnahme von zwei Aufführungen der *Symphonie classique* (1. Symphonie), der einzige Gattungsbeitrag des Komponisten in Kleckis Repertoire ist – die Klavier- und Violinkonzerte sind öfter vertreten –, verteilen sich die ebenfalls sieben Interpretationen aus dem Werk Wissmers auf drei unterschiedliche Symphonien. Klecki schien sich mit der Zweiten dem symphonischen Œuvre des Genfer Komponisten anlässlich zweier Konzerte 1955 zu nähern³³⁴, bevor er dann die Dritte und Vierte jeweils zur Uraufführung brachte.³³⁵

Daneben gibt es zahlreiche Symphonien in Kleckis Repertoire, die nur ein- oder allenfalls zweimal aufgeführt wurden. Wie im gesamten Repertoire festgestellt werden kann und bereits bei den Vokalwerken gesehen, lassen sich in den meisten dieser Fälle Bezüge zwischen dem Komponisten und dem jeweiligen Aufführungsort herstellen. So überrascht es nicht, dass beispielsweise die sechste Symphonie des Schweden Kurt Atterberg in Stockholm oder die erste Symphonie des Briten Robert Simpson in London zur Aufführung gelangten. Dies gilt im Übrigen auch für die weiter oben beschriebenen ein- oder mehrsätzigen Werke des 20. Jahrhunderts, welche an Stelle einer Symphonie gespielt wurden. Beispielhaft hierfür sind etwa die *Fantasia per Quatuor e Orchestra* von Bruno Bettinelli in Rom bzw. Venedig oder Lars-Erik Larssons *Musik für Orchester* in Stockholm. Lediglich arrivierte Tonschöpfer wie Honegger, Prokofjew und Schönberg sowie einige unbekanntere Komponisten, die Klecki offensichtlich nahe standen,

³³⁴ Beide Konzerte im November 1955 in Köln bzw. Paris.

³³⁵ Uraufführung der 3. Symphonie am 16. November 1956 in Madrid. Uraufführung der 4. Symphonie am 5. November 1964 in Bern.

wurden auch in Programme ausserhalb ihres Heimatlandes aufgenommen. Folgende Übersicht, welche derartige Werke des 20. Jahrhunderts auflistet, soll diesen Umstand verdeutlichen. Neben dem Komponisten und dem entsprechenden Werk werden auch die Anzahl sowie der Ort der einzelnen Aufführungen unter Klecki angegeben, um den Bezug zwischen Komponist und Aufführungsort zu verdeutlichen:

d'Alessandro, Raffaele	Sinfonietta, op. 51	1	Lausanne [UA]
	Concerto grosso, op. 57	2	Brüssel, Mailand
Atterberg, Kurt	6. Symphonie, op. 31	1	Stockholm
	Ballade und Passacaglia, op. 38	1	Stockholm
	3. Suite für Violine, Viola und Streicher, op. 19/1	1	Stockholm
Balmer, Luc	Symphonie a-Moll	1	Bern
Barber, Samuel	Adagio für Streichorchester	9	Diverse Orte
Bartók, Béla	Konzert für Orchester, Sz 116	2	Genf, Lausanne
Bentzon, Niels Viggo	Symphonische Variationen, op. 92	1	Kopenhagen
Bettinelli, Bruno	Fantasia per Quatuor e Orchestra	2	Venedig, Rom
	3. Symphonie für Streichorchester	1	Zürich
	Sinfonia breve	1	Rom
Brenta, Gaston Edouard	Arioso et moto perpetuo	1	Brüssel
Britten, Benjamin	Sinfonia da Requiem	1	Paris
Brunner, Adolf	Partita für Klavier und Orchester	1	Zürich
Bucht, Gunnar	3. Symphonie	2	Stockholm
Burkhard, Willy	Kleine konzertante Suite (Kaleidoskop)	2	Genf [UA], Lausanne
	Symphonie in einem Satz	3	Luzern, Stockholm
	Hymnus für Orchester	4	Interlaken, Sidney
Casella, Alfredo	Konzert für Streichorchester, op. 40b	1	Buenos Aires
Castro, Juan José	Corales Criollos	1	Buenos Aires
Cece, Antonio	Orchesterkonzert(e)	1/2	Venedig, Neapel
Cowell, Henry	11. Symphonie (Seven rituals of music)	1	Dallas
De Falla, Manuel	Noches en las jardines de Espagna	1	Bordeaux
Einem, Gottfried von	Orchestermusik, op. 9	2	Köln, Rom
Gardner, John	1. Symphonie, op. 2	1	London
Geiser, Walther	1. Fantasie für Streichorchester, op. 31	6	Luzern, Genf, Lausanne, Brüssel
	2. Fantasie für Orchester, op. 34	2	Stockholm
	Fantasia [unspezifiziert]	2	Kopenhagen, Paris
Hindemith, Paul	Mathis der Maler, Symphonie	4	Bern, Tokio, Yokohama
	Philharmonisches Konzert	11	Diverse Orte
Holmboe, Vagn	8. Symphonie (Sinfonia boreale)	1	Kopenhagen

Honegger, Arthur	2. Symphonie (Streicher)	35	Diverse Orte
	3. Symphonie (Liturgique)	4	Brüssel, Montreux, Berlin
	5. Symphonie (Di tre Re)	17	Diverse Orte
Kaminski, Joseph	Israel Sketches	2	Israel [UA], Kopenhagen
Klecki, Paul	3. Symphonie	1	Paris
Kodály, Zoltán	Háry János-Suite	1	London
	Tänze aus Galánta	1	London
Landré, Guillaume	3. Symphonie	1	Paris
Larsson, Lars-Erik	Musik für Orchester	1	Stockholm
Liebermann, Rolf	1. Symphonie	1	Ascona
Lutosławski, Witold	Konzert für Orchester	8	Diverse Orte
Malipiero, Gian F.	Sinfonia in un tempo	1	Rom [UA]
Mieg, Peter	Rondeau symphonique	1	Bern
Petrassi, Goffredo	1. Orchesterkonzert	13	Diverse Orte
	2. Orchesterkonzert	2	Paris, Zürich
	5. Orchesterkonzert	6	Turin, Rom, Florenz, Mailand
	Orchesterkonzert [1. oder 2.]	2	England
	Partita für Orchester	2	Turin, Baden-Baden
	Don Chisciotte (Ballett-Suite)	1	Rom
Pizzetti, Ildebrando	Canzone di Beni Perduti	7	Diverse Orte
	Concerto dell'estate	1	Rom
Prokofjew, Sergej	1. Symphonie (Klassische)	2	Zürich (Radio), Besançon
	5. Symphonie	7	Diverse Orte
Rawsthorne, Alan	Konzert für Streichorchester	1	Paris
Rocca, Lodovico	Quadri sinfonici da „Il dibuk“	1	Florenz
Rosenberg, Hilding	Konzert für Streichorchester	1	Stockholm
Roussel, Albert	Suite in F	1	Paris
Roy, Alphonse	Ballade pour grand orchestre et piano obligé	1	Brüssel
Schnabel, Artur	Rhapsodie für Orchester	1	London
Schönberg, Arnold	Verklärte Nacht (Streichorchester, 1943)	8	Diverse Orte
Schostakowitsch, Dimitri	5. Symphonie	1	Bern
Schuman, William H.	3. Symphonie	2	Paris, Stockholm
Simpson, Robert	1. Symphonie	2	London
Scriabin, Alexander	Le Poème de l'extase	4	Diverse Orte
Skrowaczewski, S.	Symphonie für Streichorchester	1	Kopenhagen
Spisak, Michał	Orchesterserenade	1	Buenos Aires
	Streichersuite	4	Diverse Orte

	Concerto giocoso	2	Stockholm
Strawinsky, Igor	Feuervogel-Suite	50	Diverse Orte
	Pulcinella-Suite	7	Diverse Orte
Sturzenegger, Richard	Triptychon	1	Strassburg
Tansman, Alexandre	5. Symphonie	1	Paris
	Sinfonia piccola	2	London
Vaughan Williams, Ralph	Fantasie über ein Thema von Thomas Tallis	2	Kopenhagen,
			Buenos Aires
Veretti, Antonio	Sinfonia Sacra	2	Florenz, Kopenhagen
Williams, Alberto	Poema de las campanas, op. 60	1	Buenos Aires
Wissmer, Pierre	2. Symphonie	2	Köln, Paris
	3. Symphonie (Streichorchester)	1	Madrid [UA]
	4. Symphonie	4	Bern [UA], Genf,
			Lausanne
Zafred, Mario	Sinfonia concertante „Canto della pace“	2	Rom [UA], Florenz

In die Liste wurden auch Kompositionen aufgenommen – und dies scheint typisch für das 20. Jahrhundert –, die eigentlich keine der drei für dieses Kapitel bestimmten Gattungen (Symphonie, Ouvertüre, Solokonzert) repräsentieren. Aufgrund ihrer in der Regel einsätzigen Anlage und der damit verbundenen kurzen Aufführungsdauer wurden sie von Klecki in der Regel denn auch nicht als Symphonieersatz, sondern viel mehr in der Funktion einer Ouvertüre oder einer Zwischenmusik, meist zwischen Solokonzert und abschliessender grosser Symphonie, verwendet. Dazu zählen z. B. die 1943 uraufgeführte *Trauermusik* von Robert Oboussier, Gösta Nystroems *Theatersuite*, Wallingford Rieggers *Music for Orchestra*, Svend Westergaards *Pezzo concertante per orchestra*, die Passacaglia aus *Peter Grimes* von Britten, Gaston Brentas *Arioso et moto perpetuo*, Hugo Alfvens ouvertürenartiges Orchesterstück *Dalarapsodi* sowie das eingängige *Adagio for strings* von Samuel Barber. Deshalb müssen diese Werke eigentlich der folgenden Kategorie der Ouvertüren und kurzen einsätzigen Werken zugeordnet werden, wo noch einmal von ihnen die Rede sein wird. Davon abgesehen vermag die Tabelle wenigstens teilweise die Zusammenhänge zwischen der Herkunft eines Komponisten und dem jeweiligen Aufführungsort zu verdeutlichen. Auffällig ist zudem der Umstand, dass Klecki des öfteren auch Kompositionen seiner polnischen Landsleute wie Michał Spisak, Witold Lutosławski oder dem ebenfalls sowohl als Komponist als auch als Dirigent tätigen Stanislaw Skrowaczewski in die Welt hinaustrug. Offensichtlich war es Klecki ein Anliegen, die Musik seines Vaterlandes einem breiten Publikum zu präsentieren und so zu einer Popularitätssteigerung seiner

ursprünglichen Landsleute beizutragen. Besonders das Konzert für Orchester von Lutosławski sticht mit mindestens acht Aufführungen hervor. Als dreisätzig angelegtes Werk mit einer Aufführungsdauer von gegen dreissig Minuten passt es allein schon von den äusseren Ausmassen her in die hier besprochene Kategorie. Kommt hinzu, dass es Klecki in seinen Programmen fast ausschliesslich als die Symphonie substituierendes Werk an den Anfang oder den Schluss setzt.³³⁶

1.2.5 Overtüren und Zwischenspiele

Neben den zentralen Symphonien übernehmen auch die in der Regel kürzeren, einsätzigen Werke, zumeist Overtüren, eine wichtige Rolle in Kleckis Programmen. Die hier gewählte Kapitelüberschrift zeigt, dass bereits die Terminologie, um diese Gattung – so sie denn als eigentliche Gattung bezeichnet werden kann³³⁷ – zu beschreiben, problembehaftet ist. Die zuerst im französischen Sprachgebrauch auftretende Bezeichnung „ouverture“ beschreibt zunächst einmal nichts anderes als eine Funktion, nämlich die der „Öffnung“ bzw. des „Eröffnens“.³³⁸ Damit ist im musikalischen Kontext „eine Eröffnungskomposition zu Oper, Schauspiel, Ballett, Oratorium, Kantate, Suite, Konzert und sonstigen grösseren musikalischen Veranstaltungen“³³⁹ gemeint. Auf der anderen Seite bezeichnet der Terminus auch ein Instrumentalwerk, das losgelöst von seiner Funktion und im Sinne einer Gattung im Lauf der Musikgeschichte ständigen Veränderungen ausgesetzt war. Allein die Frage nach der Anzahl Sätze, die eine Ouvertüre aufzuweisen hat, ist vor diesem Hintergrund nicht einfach zu beantworten, sondern bedarf einer Einordnung jeder einzelnen Komposition in ihre jeweilige Epoche und den Kontext, in den sie eingebettet ist. Denn:

³³⁶ Lediglich anlässlich eines Konzertes in Warschau im September 1959 setzt er das Orchesterkonzert zwischen Honeggers zweite und Brahms' erste Symphonie.

³³⁷ Zu grundsätzlichen Überlegungen über musikalische Gattungen vgl. z. B. Mauser, Siegfried (Hrsg.): Theorie der Gattungen (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 15). Dort insbesondere: Dahlhaus, Carl: Was ist eine musikalische Gattung? Der Umstand, dass die Ouvertüre innerhalb der 17bändigen Reihe des Handbuchs der musikalischen Gattungen „lediglich“ in ihrem jeweiligen Kontext (z.B. im Band „Oratorium und Passion“ sowie den einzelnen Bänden über die Oper des 17. Jahrhunderts bis zum Musiktheater des 20. Jahrhunderts) beschrieben wird, verdeutlicht die hier angesprochene Problematik der nicht existierenden Gattung per se.

³³⁸ Vgl. Pelker 1997 (MGG2), Sp. 1242f.

³³⁹ Ebda., Sp. 1242.

„Sie [die Ouvertüre] hat sich, ausgehend von den Ausprägungen der sog. französischen und italienischen Formtypen, über die einsätzigen unterschiedlich gestalteten Ouvertüren des späten 18. und 19. Jh. bis hin zu dramatischen Vorspielen sowie der Ausbildung der selbständigen Gattung der Konzertouvertüre, nicht nur hinsichtlich der Form und Satztechnik mehrfach gewandelt, sondern sie hat sich darüber hinaus auch von einem Stück mit reiner Zweckbestimmung zu einem kompositionsästhetisch anspruchsvollen Werk entwickelt. [...] Als allgemeinverbindliches und hinsichtlich der unterschiedlichen Gestaltungsweisen gleichzeitig innovatives Merkmal hat in allen Entwicklungsphasen vor allem die funktionale Bedeutung der Ouvertüre Bestand. Dies trifft für die Konzertouvertüre nur in eingeschränkter Hinsicht zu, da sie in ihrem Anwendungsbereich nicht zwangsläufig ein Konzert eröffnen muss.“³⁴⁰

Dem Begriff „Ouvertüre“ wohnt demnach *per definitionem* eine Mehrdeutigkeit inne. Auf der einen Seite wird die Ouvertüre durch ihre Funktion determiniert, auf der anderen ist sie einem strukturellen Wandel innerhalb der Kompositionsgeschichte unterworfen.³⁴¹ Um diesem Umstand gerecht zu werden, und nicht zuletzt wegen der in Kleckis Repertoire deutlich sichtbaren Diversität innerhalb der hier zu besprechenden Werke, muss der Ouvertürenbegriff in diesem Kontext weiter gefasst werden. In Bezug auf die Funktion heisst das, dass zwischen einleitenden und überleitenden Werken unterschieden werden muss. Je nach Platzierung innerhalb einer Konzertaufführung muss eine Ouvertüre nicht zwingend am Anfang stehen, sondern kann auch verschiedene Konzerteile, z. B. ein Solokonzert und eine Symphonie miteinander verbinden. Sie wird damit ihrer ursprünglichen Funktion enthoben und mutiert gewissermassen zu einem Zwischenspiel. Zuweilen kann eine derartige Komposition auch einen Konzertabend beschliessen, wie ein paar wenige Beispiele belegen. Was die strukturelle bzw. formale Weiterentwicklung der Ouvertüre im Verlauf der Jahrhunderte betrifft, löste sie sich mit der Zeit von den ursprünglichen kompositionstechnischen Vorgaben und schliesslich auch von ihrem funktionalen Korsett. Folglich konnte sich das Genre in verschiedene Richtungen entfalten und immer neue Typen von mehr oder weniger kurzen, zumeist einsätzigen Kompositionen

³⁴⁰ Ebda., Sp. 1243.

³⁴¹ So nimmt es nicht wunder, dass der Artikel zur Ouvertüre im *New Grove Dictionary of Music and Musicians* in drei Abschnitte aufgeteilt ist, die von einer allgemeinen Definition und der Herleitung des Begriffs ausgehend über die „Dramatische Ouvertüre“ zur sich daraus entwickelnden genuinen „Konzertouvertüre“ führt. Vgl. Temperley 2001.

hervorrufen, die ihrerseits wiederum neue funktionale Aufgaben übernahmen. Das heisst mit anderen Worten, je später ein derartiges Werk komponiert wurde, desto weniger ist es formal gebunden und desto weniger kann es noch als Ouvertüre bezeichnet werden, weil es einerseits nur noch vage in der kompositionstechnischen Tradition verhaftet ist und andererseits funktional völlig losgelöst vom einleitenden Element steht. Letztlich aber sind die Form und die Funktion immer voneinander abhängig. In diesem Abschnitt soll deshalb diesem Umstand insofern Rechnung getragen werden, als diese beiden Aspekte stets miteinander betrachtet werden. In den Konzertprogrammen Kleckis ist die derart gelagerte Verknüpfung augenfällig und es sind gerade diese Werke, die einen gewissen Spielraum zulassen, ja sogar einen Programmtyp³⁴² bestimmen können, wenn beispielsweise das „Normprogramm“ mittels eines kurzen Zwischenspiels ausgedehnt wird. Freilich eignet sich nicht jede Komposition für eine solche Erweiterung und einige Tonschöpfungen, insbesondere des 19. Jahrhunderts, können teilweise den Platz einer ganzen Symphonie einnehmen und ein Programm stark ausdehnen. So nimmt Tschaikowskys Fantasieouvertüre *Romeo und Julia* einen grösseren Raum ein als z. B. das *Adagio for strings* von Samuel Barber. Erstere dauert u. U. länger als eine Symphonie von Haydn. Die dritte Suite für Violine, Viola und Streicher von Kurt Magnus Atterberg könnte von ihrer dreisätzigen Anlage her als symphonisches Werk oder, wegen den beiden solistischen Instrumenten, mit guten Gründen auch als Solokonzert bezeichnet werden. Trotzdem liegt ihre Aufführungsdauer nur gerade bei knapp fünfzehn Minuten. Demgegenüber liegt die einsätzliche Musik für Orchester von Lars-Erik Larsson mit einer Aufführungsdauer von rund 23 Minuten wiederum eher im Bereich von Tschaikowskys Konzertouvertüren. Die Grenzen zwischen den Gattungen sind damit fließend und das Genre der (zumeist) einsätzigen Orchesterkompositionen zeichnet sich durch grossen Variantenreichtum aus. Es erscheint deshalb sinnvoll, im Folgenden diejenigen Kompositionen in Kleckis Repertoire, die den hier beschriebenen Kriterien entsprechen, nicht in erster Linie nach dem Gesichtspunkt der Genre-Zugehörigkeit, sondern nach deren Funktion innerhalb eines Konzertprogramms zu beleuchten, ohne jedoch den anderen Aspekt aus den Augen zu verlieren. So sollen zunächst diejenigen Werke zur Sprache kommen, die in den meisten Fällen als Konzerteröffnung fungieren und dem ursprünglichen, umgangssprachlichen Sinn des Begriffs „Ouvertüre“ entsprechen.

³⁴² Vgl. das Kapitel „Programmgestaltung“.

Betrachtet man das Repertoire in Bezug auf die einsätzigen bzw. kurzen mehrsätzigen Werke, verdichtet sich der bereits bei den Symphonien gewonnene Eindruck, wonach Klecki vorwiegend auf wenige, dafür ausgewählte Werke bzw. Komponisten setzt. In diesem Fall ist die Diskrepanz zwischen den am meisten aufgeführten Werken und denjenigen, die nur wenige Male Eingang in ein Programm gefunden haben, noch stärker. Gibt es noch zahlreiche Symphonien, die zwar regelmässig, jedoch nicht überaus oft durch Klecki interpretiert wurden, fehlt hier eine derartige Gruppe fast weitgehend. Mit anderen Worten fand ein Werk entweder regelmässig, d. h. während der ganzen Karriere Kleckis, Eingang in ein Programm oder nur in vereinzelten Fällen, um dann gewissermassen wieder aussortiert zu werden. Auffallend hierbei ist die Tatsache, dass von den insgesamt sechs öfter als zwanzigmal aufgeführten Kompositionen fünf einen Bezug zum Musiktheater aufweisen und eigentlich für den Orchestergraben einer Opernbühne geschrieben wurden.³⁴³ Selbstverständlich ist es mehr als legitim – und es scheint bereits seit jeher der Normalfall zu sein –, dass instrumentale Opernauszüge, insbesondere die Ouvertüre, aus ihrem Kontext losgelöst und damit ihrer ursprünglichen Funktion enthoben, Einzug in die Programme reiner Orchesterkonzerte finden. Die Opernouvertüren stellen für Klecki neben den wenigen zur Aufführung gelangten Arien die einzigen Ausflüge in die Gefilde des Musiktheaters dar.³⁴⁴ Die Aufnahme derartiger Werke ermöglichte ihm deshalb wenigstens in einem beschränkten Ausmass die Auseinandersetzung mit der Oper, wenn auch unter ganz anderen Vorzeichen. Obwohl die Opernouvertüren aus ihrem ursprünglichen Umfeld des Theaters auch bei Klecki herausgelöst sind, nehmen sie in fast ausnahmslos allen Fällen einen die Aufführung eröffnenden Platz ein, wie sie ja auch in ihrem originären Zusammenhang gedacht sind. Dies gilt ebenso für sehr oft aufgeführte Werke wie auch für nur selten interpretierte Kompositionen.

Wenig überraschend, wenn man sich die Anzahl Aufführungen der Symphonien in Erinnerung ruft, befinden sich unter den Spitzenreitern der Ouvertüren wiederum zwei Kompositionen Beethovens, nämlich die 3. *Leonore*- und die *Egmont-Ouvertüre*. Ebenso kann die *Coriolan-Ouvertüre* hier hinzugezählt werden, allerdings mit der Einschränkung, dass sie lediglich mindestens vierzehnmal – und damit als einziges

³⁴³ Vgl. die am Ende dieses Kapitels angefügte Auflistung der von Klecki interpretierten Ouvertüren und weiteren ouvertüren-ähnlichen Kompositionen.

³⁴⁴ Vgl. auch das Kapitel „Programmgestaltung“ dieser Arbeit.

Werk dieses Genres mehr als zehn-, jedoch weniger als zwanzigmal – in einer Aufführung Kleckis zu hören war. Aufgrund ihrer Besonderheiten in der Entstehungs- sowie der Rezeptionsgeschichte bedarf es einer eingehenderen Betrachtung dieser drei Kompositionen.

Bekanntlich entstanden die drei *Leonore-Ouvertüren* als Eröffnungskompositionen für Beethovens einzige Oper *Fidelio* bzw. *Leonore*, wie sie ursprünglich hiess. Dabei stimmt die Nummerierung der Ouvertüren nicht mit der tatsächlichen Entstehungszeit überein. Die Nummer zwei entstand für die Uraufführung der Oper von 1805, die dritte für die Uraufführung der Fassung von 1806 und die Nummer eins erst ein Jahr später, wobei diese wahrscheinlich zu Lebzeiten Beethovens nie aufgeführt wurde.³⁴⁵ Schliesslich komponierte Beethoven eine vierte Ouvertüre für die endgültige Fassung des *Fidelio* von 1814, die gegenüber den früheren Versionen stark gestrafft ist und weniger Bezüge zur Oper selbst aufweist. Damit schuf Beethoven vier Ouvertüren für seine Oper, wovon zwei, nämlich die zweite und dritte *Leonore-Ouvertüre* durch die Ablösung ihrer funktionalen Bindung an die Oper schon bald „zu Konzertouvertüren wider Willen avancierten“³⁴⁶. Mehr noch „erhielten [sie] sogar Geltung als Referenzwerke für das im frühen 19. Jahrhundert aufkommende Phänomen der Programmmusik. Gemäß der Auffassung, dass sich in ihnen das die Oper bestimmende Geschehen sinfonisch ausprägen, wurden die L.-Ouv. II und III gewissermaßen zu »Stammhütern« der Symphonischen Dichtung stilisiert.“³⁴⁷ Damit ist es nicht verwunderlich, dass gerade diese Kompositionen Beethovens ihren Weg vom Orchestergraben eines Theaters in den Konzertsaal gefunden haben, so auch bei Klecki. Trotz dieser durch die Rezeptionsgeschichte und die frühe musikwissenschaftliche Forschung vorgenommenen Umdeutung bleibt in ihnen freilich der ouvertürenhafte Charakter bestehen. Darin liegt auch der Grund, weshalb die *Leonore-Ouvertüren*, wobei die Nr. 2 lediglich einmal nachgewiesen werden kann, bei Klecki in der Regel ein Konzert eröffnen, insbesondere wenn es sich um ein dreiteiliges „Normprogramm“ handelt. Dennoch gibt es einige Ausnahmen, in denen die Ouvertüre in der Mitte des Programms zu liegen kommt, vor allem wenn die Aufführung anstelle

³⁴⁵ Vgl. die Ausführungen über die Entstehung der *Leonore-Ouvertüren* bei Maschka 2009, S. 228-232. Eine übersichtliche Darstellung dazu findet sich ausserdem im entsprechenden Band der Neuen Gesamtausgabe (Henle Verlag München, Serie IX, Bd. 1, herausgegeben von Helga Lühning).

³⁴⁶ Maschka 2009, S. 228.

³⁴⁷ Ebda., S. 228.

eines Solokonzerts eine zweite Symphonie enthält.³⁴⁸ In diesen Fällen übernimmt die *Leonore-Ouvertüre III* die Funktion eines Überleitungsstücks, wobei dies keinesfalls eine minderwertige Aufgabe ist. Im Gegenteil dürfte in diesem Kontext jeweils der weiter oben erwähnte programmatische Charakter verstärkt hervortreten, der dem Werk eine gewisse Eigenständigkeit zuteilkommen und von den es umschliessenden Symphonien abheben lässt. Der dritten *Leonore-Ouvertüre* kommt damit gewissermassen eine Doppelfunktion zu, die sie als ambivalentes Werk hervorragend an verschiedenen Positionen einer Aufführung platzieren lässt. So ist sie mit insgesamt 34 Aufführungen eine der von Klecki am meisten gespielten Ouvertüren überhaupt.

In Bezug auf die Anfangstakte ist die Ouvertüre zur Schauspielmusik von Goethes *Egmont* mit dem Unisono des gesamten Orchesters auf dem Ton F und der langsamen Einleitung ganz ähnlich gebaut wie die beiden *Leonore-Ouvertüren II* und *III*. Zwar erscheinen die ersten Takte mit der streicher- und holzlastigen Instrumentierung ziemlich gleichartig, allerdings weist die *Egmont-Ouvertüre* von Beginn an einen viel drängenderen Charakter auf, der sich schliesslich schon bald im *Allegro* entlädt. Komponiert zwischen der *Leonore-Ouvertüre I* und der gänzlich neuen *Fidelio-Ouvertüre*, entstand die *Egmont-Ouvertüre* als letztes Stück der gesamten Schauspielmusik.³⁴⁹ Mit Sicherheit ist sie das populärste der gesamten Partitur und sie fand ebenfalls früh, ihrer eigentlichen Bestimmung enthoben, Eingang in das gängige Konzertrepertoire. Einen nicht unwesentlichen Anteil an diesem Umstand dürfte die relative Kürze des Werks haben, weil es sich so auch hervorragend als Einleitungsstück eines Orchesterprogramms eignet. Dies zeigen nicht zuletzt auch Kleckis Programme. So hat dieser die *Egmont-Ouvertüre* mindestens 26mal ausschliesslich als Konzerteröffnung aufgeführt.

Im Gegensatz zu *Egmont* komponierte Beethoven zum Schauspiel *Coriolan* von Heinrich Joseph von Collin lediglich die Ouvertüre, und zwar erst fünf Jahre nach der

³⁴⁸ Vgl. Konzerte vom 22./23. Januar 1945 (zwischen Haydn 9. und Beethoven 6. Symphonie), 14. Februar 1952 (zwischen Mozart 40. und Brahms 1. Symphonie), 6. Oktober 1953 (zwischen Beethoven 4. und 5. Symphonie), 14. Juli 1954 (zwischen Schubert *Unvollendete* und Brahms 1. Symphonie), 3. Mai 1956 (dasselbe Programm wie am 14. Juli 1954), 30. November und 2. Dezember 1956 (zwischen Honegger 2. und Mahler 1. Symphonie), 12. April 1957 (zwischen Haydn 9. und Brahms 2. Symphonie), 14. Oktober 1958 (zwischen Beerwald unspez. und Tschaikowsky 6. Symphonie).

³⁴⁹ Vgl. über die Entstehung der Schauspielmusik zu *Egmont*: Winterhager 2009, S. 287-291.

Uraufführung der Tragödie.³⁵⁰ Gemäss Winterhager wollte Beethoven bereits zur Entstehungszeit seiner Ouvertüre keinen direkten Bezug zum Theaterstück mehr gelten lassen.

Äußeres Zeichen dafür, dass Beethoven bereits während oder unmittelbar nach der Komposition keinen direkten Zusammenhang zwischen der Ouvertüre und Collins Drama hergestellt wissen wollte, ist die Tatsache, dass er in der Partitur die Worte, die diesen Bezug herstellen, wieder getilgt hat. Ob es neben der konzertanten Uraufführung im März 1807 (Palais Lobkowitz, Wien) überhaupt eine Aufführung der Tragödie mit Beethovens Ouvertüre gegeben hat, ist nicht belegt.³⁵¹

Dieser Umstand deutet darauf hin, dass bereits Beethoven selbst die *Coriolan-Ouvertüre* eher als Konzertstück betrachtete. Entsprechend fand sie schon früh Eingang in das gängige Konzertrepertoire der Orchester, wie auch die gleichsam aussortierten *Leonore-Ouvertüren*, für die es keinen theatralischen Rahmen mehr gab. Die Ouvertüren – und dazu ist wohl auch diejenige zu *Egmont* zu zählen, obschon sie nach wie vor an die übrige Schauspielmusik gebunden ist – avancierten damit zu Konzertouvertüren *avant la lettre*. In dieser Hinsicht ist es nicht erstaunlich, dass auch Klecki sich dieser Werke bediente, zumal sie aufgrund ihrer geringen Aufführungsdauer vielseitig, d. h. für verschiedene Konzerttypen, einsetzbar waren. Nicht unwesentlich ist natürlich auch hier die Vorliebe Kleckis zum Werk Beethovens, dass auch die *Coriolan-Ouvertüre* relativ häufig Eingang in dessen Programme gefunden hat. In den wenigstens vierzehn Interpretationen stellte er sie vorzugsweise dreiteiligen Normprogrammen oder der auf vier Werke ausgedehnten Variante voran.

Neben den Beethoven-Werken gibt es noch weitere Opernouvertüren, die in etwa gleicher Zahl in der Konzertliste auftauchen wie die *Leonore III*. So hat Klecki Berlioz' Ouvertüre zur Oper *Benvenuto Cellini* nicht weniger als 38mal und Carl Maria von Webers *Oberon-Ouvertüre* mindestens 35mal zur Aufführung gebracht. Im Gegensatz jedoch etwa zu Beethoven beschränkt sich Kleckis Repertoire gerade in Bezug auf diese beiden Komponisten fast ausschliesslich auf das Genre der Ouvertüre. Von Berlioz erscheint z. B. einmal die Einleitung zu *Les francs juges*, von Weber zusätzlich neunmal das Vorspiel zu *Euryanthe* und zweimal die *Freischütz-Ouvertüre*.³⁵²

³⁵⁰ Vgl. ebda.

³⁵¹ Winterhager 2009, S. 287.

³⁵² Vgl. Konzertliste in Anhang 1.

Typischerweise – und dies gilt für fast ausnahmslos sämtliche Opernouvertüren – erklingen diese Werke in der Regel zu Beginn von Kleckis Konzertabenden. Bei vierteiligen Programmen kann eine Opernouvertüre auch an anderer Stelle erscheinen. Als Beispiel hierfür kann die England-Tournee von 1952 herangezogen werden, auf der Klecki unterschiedliche Programme mit meistens vier oder noch mehr Werken zur Aufführung brachte. Im Ablauf eines der Konzerte, das in vier verschiedenen Städten gegeben wurde, erscheint das Vorspiel zu *Benvenuto Cellini* nicht an erster, sondern an dritter Stelle.³⁵³ Das Programm wartet mit einer für England typischen Vielfalt an verschiedenen Werken unterschiedlicher Gattungen auf³⁵⁴, wobei in den Liverpools Konzerten anstelle der ersten die vierte Symphonie von Brahms den Abschluss bildete. Dass dabei Schuberts *Unvollendete* den Auftakt machte, ist insofern nicht aussergewöhnlich, als Klecki dieses Werk oft an den Anfang stellte, zumal wenn das Konzert noch eine weitere Symphonie aufwies. Damit musste die *Benvenuto-Ouvertüre* gewissermassen umplatziert werden, so dass die beiden kurzen, einsätzigen Kompositionen zwischen die beiden Symphonien zu liegen kamen. Allerdings ist aufgrund des fehlenden Programmhefts nicht klar, ob die Pause vor oder nach der Ouvertüre Berlioz' eingeschoben wurde. Im ersten Fall hätte die Ouvertüre den zweiten Teil und somit die Brahms-Symphonie eingeleitet, wobei allerdings die Proportionen der beiden Konzertteile sehr einseitig verteilt gewesen wären. Im zweiten Fall wären beide Teile in Bezug auf die zeitliche Dimension ausgeglichener gestaltet gewesen, die *Benvenuto-Einleitung* jedoch an der ungewöhnlichen Stelle direkt vor der Pause und damit in einer abschliessenden Funktion zu liegen gekommen. Das wäre insofern nachvollziehbar, als dieses das einzige der drei Werke ist, das keinen ruhigen Grundgestus hat und damit das Publikum mit einer ausladenden Musik in die Pause entlassen hätte, was, wie bereits andernorts gesehen, Kleckis üblicher Intention bei der Programmgestaltung entsprochen hätte.

³⁵³ Vgl. folgende Konzertabende: 26. März in Preston, 27. März in Hanley, 31. März bis 3. April (4 Abende) in Liverpool und 9. April in Bolton. Aufgeführt wurden die vier folgenden Werke: 1. Schuberts *Unvollendete*, Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Berlioz' Ouvertüre zu *Benvenuto Cellini*, Brahms' 1. Symphonie (bzw. 4. Symphonie in den Liverpools Konzerten).

³⁵⁴ Vgl. die entsprechenden Ausführungen über England im Kapitel "Programmgestaltung". Im angelsächsischen Raum waren die Programme in Bezug auf die Mehrteiligkeit, nicht jedoch auf die inhaltliche Konzeption offensichtlich noch länger in der Konzerttradition des 19. Jahrhunderts verhaftet.

Ein weiterer, auffallend oft durch Klecki aufgeführter Komponist innerhalb dieses Genres ist erstaunlicherweise Richard Wagner. Erstaunlich ist diese Tatsache aufgrund des antisemitischen Hintergrunds des Komponisten, was für einen jüdischen Dirigenten, der dazu noch seine halbe Familie im Holocaust verloren und nach eigenen Angaben wegen der Gräueltaten Nazi-Deutschlands das Komponieren aufgegeben hatte, durchaus ein Hinderungsgrund gewesen sein dürfte, dessen Musik zu interpretieren. Die Diskussion um Wagners politische Ansichten ebenso wie deren Einfluss auf sein künstlerisches Werk ist alt und vielfältig.³⁵⁵ Es sei an Thomas Manns berühmtes Diktum erinnert, wonach „viel Hitler in Wagner“³⁵⁶ sei, sowie an den Entrüstungsturm, der diesem nach einem Vortrag über Wagner in Amsterdam v. a. aus München entgegenschlug³⁵⁷. Letztlich geht es bei der „Wagner-Frage“ unabhängig von der Vereinnahmung durch Hitlers Regime jedoch darum, ob sich das ideologische Gedankengut vom Werk lösen lässt, was in Kleckis Fall offensichtlich zu gelingen schien. Trotz der real existierenden Verknüpfung dieser beiden Komponenten in Kleckis unmittelbarem Wirkungskreis brachte dieser gegenüber Wagner bzw. dessen Kompositionen keinerlei Ressentiments auf, im Gegenteil, die verschiedenen Ouvertüren und Vorspiele zu den Opern gehören zu den meistaufgeführten Werken in dessen Repertoire überhaupt.

Bereits 1948 gelangten anlässlich der Australientournee verschiedene Vorspiele sowie das *Siegfried-Idyll* zur Aufführung. Von den insgesamt fünf Kompositionen des Konzertabends vom 16. Oktober 1948 in der Melbourne Town Hall stammten vier von Wagner. Auf die *Holländer-Ouvertüre* folgten das *Lohengrin-Vorspiel*, das Vorspiel und der *Liebestod* aus dem *Tristan* sowie das *Meistersinger-Vorspiel*. Den Abschluss bildete schliesslich Tschaikowskys fünfte Symphonie. Dies ist jedoch eine seltene, wenn auch bemerkenswerte Ausnahme in zweierlei Hinsicht: Erstens bestand das gesamte Programm fast ausschliesslich aus einleitenden Werken, im eigentlichen Sinn der Begriffe „Ouvertüre“ und „Vorspiel“. Zweitens wies ein Programm weder vorher noch

³⁵⁵ An dieser Stelle soll und kann die ganze Diskussion um dieses noch heute brisante Thema nicht dargestellt werden. Die Literatur dazu ist vielfältig und reicht von absoluter Ablehnung aufgrund von Wagners antisemitischer Überzeugung mit der Aufforderung verbunden, dessen Musik (zumindest) in Deutschland zu verbieten (z. B. Weikl 2014), bis hin zur totalen Verehrung, wovon nicht nur der immer noch andauernde Kult etwa in Bayreuth zeugt.

³⁵⁶ Mann 1961, S. 743.

³⁵⁷ Vgl. das Kapitel „Thomas Manns ambivalenter Wagnerkult“ in Kiesewetter 2015, S. 23-43.

nachher je eine ähnlich gelagerte Kombination auf. Davon dass Klecki seine Programme nach dem Geschmack der jeweiligen Region ausrichtete, in der er ein Konzert leitete, war bereits die Rede, was sich bisher jedoch erst in der Berücksichtigung lokaler, vorwiegend zeitgenössischer Komponisten zeigte. Bei Wagner scheint sich dieser Umstand nun auszuweiten, und zwar insofern, als Klecki dessen Vorspiele vorwiegend im angelsächsischen Sprachraum zur Aufführung brachte, was für die Britische Insel ebenso wie für die USA und Australien gilt. Mehr als die Hälfte aller Aufführungen von Wagner-Werken durch Klecki fand in einem dieser Länder statt.

Die beiden von Klecki mit grossem Abstand am häufigsten interpretierten Kompositionen Wagners sind das Vorspiel zu den *Meistersingern von Nürnberg* (mindestens 26 Aufführungen) und das *Siegfried-Idyll* (21), wobei Letzteres als eigenständige symphonische Dichtung – und somit als genuines Orchesterwerk – freilich nicht in das Genre der Ouvertüre gehört. Es nimmt innerhalb der Programme Kleckis denn auch eine andere Funktion, nämlich diejenige eines Übergangswerks bzw. Zwischenspiels ein. Es soll deshalb an entsprechender Stelle weiter unten noch einmal zur Sprache kommen. Das *Meistersinger-Vorspiel* tritt dagegen fast ausnahmslos als Konzerteröffnung in Erscheinung und fungiert lediglich in einzelnen Ausnahmen als Zwischenspiel oder gar als abschliessendes Werk, was auch für die übrigen Vorspiele Wagners seine Gültigkeit hat und damit der gängigen Praxis Kleckis in Bezug auf Opernouvertüren entspricht.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass in Kleckis Programmen die Opernouvertüren praktisch ausschliesslich als Konzertaufakte in Erscheinung treten und so das allgemeine Verständnis des Terminus „Ouvertüre“, der über die Funktion determiniert ist, widerspiegeln. Zusätzlich zu den oben beschriebenen, sehr oft aufgeführten Kompositionen müssen ergänzend noch die vereinzelt gespielten Werke genannt werden, die von Gluck (*Alceste*) und Nicolai (*Die lustigen Weiber von Windsor*) über Mozart (*Le nozze di Figaro*, *Die Zauberflöte*) und Mendelssohn-Bartholdy (*Die Hebriden*, *Ein Sommernachtstraum*) bis zu Smetana (*Die verkaufte Braut*) sowie Wolf-Ferrari (*Susannens Geheimnis*) und Verdi (*La forza del testino*) reichen, allesamt ziemlich populäre Werke, die nicht nur bei Klecki Eingang in den Konzertsaal gefunden hatten. Diese kurze Aufzählung offenbart zwei Tatsachen: erstens stammen sämtliche Kompositionen dieses Genres aus dem klassisch-romantischen Repertoire. Es gibt keine einzige Opernouvertüre beispielsweise aus dem 20. Jahrhundert (ganz im

Gegensatz etwa zu den Symphonien), was vorwiegend am Verschwinden der traditionellen Ouvertüre in zeitgenössischen Opern und damit der grundsätzlich kleineren Auswahl derartiger Werke aus dieser Zeit liegen mag. Zweitens – und das überrascht in Zusammenhang mit Klecki weit mehr – fehlen die italienischen Opern des 19. Jahrhunderts mit Ausnahme der einen Verdi-Ouvertüre komplett.

Folgende Liste zeigt diejenigen Opernouvertüren, die in Kleckis Konzertprogrammen nachgewiesen werden können, wobei in der letzten Spalte die Anzahl der Aufführungen genannt ist. Daraus wird ersichtlich, dass Klecki in diesem Genre mehr noch als bei den Symphonien wenige Werke sehr oft, andere jedoch nur in Einzelfällen auf ein Programm setzte:

Beethoven, Ludwig van	Coriolan-Ouvertüre	14
	Egmont-Ouvertüre	26
	Leonore-Ouvertüre Nr. 2	1
	Leonore-Ouvertüre Nr. 3	34
Berlioz, Hector	Les francs jüges, Ouvertüre	1
	Benvenuto Cellini, Ouvertüre	38
Cherubini, Luigi	Anakreo oder die flüchtige Liebe, Ouvertüre	1
Gluck, Christoph W.	Alceste, Ouvertüre	1
Mendelssohn-Bartholdy, F.	Die Hebriden, Ouvertüre	6
	Ein Sommernachtstraum, Ouvertüre	1
Moniuszko, Stanislaw	Halka, Ouvertüre	1
Mozart, Wolfgang Amadeus	Le nozze di Figaro, Ouvertüre	5
	Die Zauberflöte, Ouvertüre	4
Nicolai, Otto	Die lustigen Weiber von Windsor, Ouvertüre	1
Smetana, Bedřich	Die verkaufte Braut, Ouvertüre	2
Verdi, Giuseppe	La forza del destino, Ouvertüre	1
Wagner, Richard	Die Meistersinger von Nürnberg, Vorspiel	26
	Tristan und Isolde (Vorspiel ohne Liebestod)	2
	Lohengrin, Ouvertüre	2
	Der fliegende Holländer, Ouvertüre	4
	Eine Faust-Ouvertüre	1
Weber, Carl Maria von	Oberon, Ouvertüre	35
	Euryanthe, Ouvertüre	9
	Der Freischütz, Ouvertüre	2
Wolf-Ferrari, Ermanno	Susannens Geheimnis, Ouvertüre	1

Neben den Opernouvertüren gibt es zahlreiche weitere Werke, welche innerhalb der Aufführungen Kleckis eine einleitende Funktion übernehmen. Dazu zählen einerseits die genuinen Orchesterouvertüren und andererseits weitere, in der Regel einsätzliche Kompositionen aus allen Epochen. Allerdings ist es oft schwierig, eine exakte und abschliessende Kategorisierung vorzunehmen. Frederick Delius' Tonschöpfung *Eventyr* erscheint anlässlich eines Konzerts in London³⁵⁸ zwar als einleitendes Werk, wird allgemein jedoch der Gattung der Symphonischen Dichtung zugeschrieben. Die Grenzen sind also fließend. Einerseits können einige Werke über ihre Gattung, andererseits über ihre Funktion, die sie innerhalb eines Konzertes einnehmen, definiert werden. Des Weiteren gilt es zu beachten, dass immer auch die Konstellation des ganzen Konzertprogramms berücksichtigt werden muss. Gerade das hier herangezogene Beispiel erscheint im Kontext des Programms, dem es vorangestellt ist, in einem neuen Licht, denn die Konzeption dieses einen Konzerts besteht darin, fünf symphonische Dichtungen nebeneinander zu stellen. Da gibt es weder Platz für eine eigentliche Ouvertüre noch ein Solokonzert oder eine Symphonie. Die Funktion eines kürzeren, zumeist einsätzigen Werks hängt also immer auch vom Programmtypus ab, in dem es zur Aufführung gebracht wird. Entsprechend ist die Anzahl derartiger Werke, die ausschliesslich die Funktion der Konzerteröffnung übernehmen, relativ gering, wobei die Opernouvertüren, wie oben gesehen, von diesem Umstand ausgenommen werden müssen. Sie erscheinen denn auch nicht oft in Kleckis Repertoire, d. h. er brachte diese Werke in der Regel kaum öfter als ein-, zweimal zur Aufführung. Eine spezielle Einheit bilden hierbei Kompositionen aus der Barock-Epoche. Klecki beschränkt sich dabei vornehmlich auf die beim breiten Publikum beliebtesten Schöpfungen von Bach, Händel und Vivaldi, wobei auch innerhalb von deren Œuvre lediglich eine kleine Auswahl Eingang in dessen Repertoire gefunden haben. Auf diese Gruppe soll deshalb, im Sinne einer kurzen Zwischenbetrachtung, ein gesonderter Blick geworfen werden.

Wie im Kapitel über die Programmgestaltung erwähnt, scheint die Musik des 17. bzw. frühen 18. Jahrhunderts im Repertoire Kleckis keine sonderlich grosse Rolle zu spielen. Auf die beiden reinen Barockkonzerte wurde dort bereits hingewiesen³⁵⁹, sie können als absolute Ausnahme taxiert werden. Dennoch integriert Klecki immer wieder

³⁵⁸ Vgl. Konzert vom 1. April 1957.

³⁵⁹ Vgl. die beiden Strassburger Konzerte vom 19. bzw. 22. Juni 1950.

Orchesterwerke dieser Epoche auch in gemischte Programme, wobei jene in zahlreichen Fällen an den Anfang der jeweiligen Aufführung zu stehen kommen. Bei den Gattungen handelt es sich freilich bei keiner der Kompositionen um eine einsätzliche Overtüre, wie sie in späteren Epochen üblich waren. Vielmehr kommen fast ausnahmslos konzertante Stücke zum Zug, sei dies in Form von typischen *Concerti grossi* Händels, den *Brandenburgischen Konzerten* von Bach bis hin zu den eigentlichen Violin-, Doppel- und Trippelkonzerten aus dem *Estro armonico* von Vivaldi. Dies wird insbesondere in den Werken Vivaldis offenbar, die von Klecki oft als solistische Virtuosenkonzerte inszeniert werden, im Gegensatz beispielsweise zu den *Brandenburgischen Konzerten*, obwohl natürlich auch diese mit Recht als solche bezeichnet werden müssen. Die entsprechenden Konzerte bilden demnach einen eigentlichen Sonderfall und werden hier deshalb aufgeführt, weil sie zuweilen eben auch als Einleitungswerke erscheinen, was bei keinem Solokonzert aus späterer Zeit der Fall ist. Im dreiteiligen Programm vom 11./12. März 1965 beispielsweise erklingt nach dem 3. Konzert aus dem *estro armonico* noch das Violinkonzert von Glasunow.³⁶⁰ Die jeweilige Funktion und damit die Gewichtung der beiden Werke sind in diesem Fall also eindeutig zugeordnet und das Konzert von Vivaldi erhält einen eher einleitenden Charakter. Dies verdeutlicht jedoch umso mehr, dass – zumindest für Klecki – die barocken Kompositionen polyvalent einsetzbar waren, entweder als Eröffnungsstücke oder, ihrer eigentlichen Bestimmung entsprechend, als eigentliche Konzerte, z. B. in typischerweise dreiteiligen Aufführungen zwischen einer Overtüre und einer Symphonie. Auffallend ist jedoch, dass Klecki nicht selten barocke Werke mit späteren Kompositionen aus der Klassik bzw. Romantik, zuweilen auch aus der Neuzeit, kombiniert und damit schlicht und einfach einen chronologischen Aufbau anwendet, wonach die barocken Meister die früheste Epoche repräsentieren.³⁶¹ Der grundsätzlich etwas leichtere Gestus eines Konzerts beispielsweise aus dem *Estro armonico* bietet

³⁶⁰ Den Abschluss des Konzerts bildet die erste Symphonie von Jean Sibelius.

³⁶¹ Ein anschauliches Beispiel aus der Barockzeit, das verschiedenartig einsetzbar ist, ist die Chaconne in g-Moll von Henry Purcell. In zwei Programmen (9./10. September 1951, 18. November 1951) leitet sie einen Konzertabend ein. In den beiden anderen Fällen erscheint sie jedoch mitten im Programm. Beim Strassburger Barockkonzert vom 19. Juni 1950 verbindet sie eine Symphonie von Boyce mit dem 1. Orgelkonzert Händels, beim mit insgesamt fünf Werken äusserst umfangreichen Konzert in Bradford vom 7. März 1952 kommt sie zwischen Strauss' Tondichtung *Don Juan* und Beethovens 5. Symphonie zu liegen.

ausserdem einen zumeist eingängigen Einstieg, bevor die gewichtigen Klassiker in Erscheinung treten. Dies entspricht auch dem bereits mehrfach angetönten dramaturgischen Konzept des Dirigenten. Bestimmte Kompositionen Bachs und Händels – man denke an die Orchestersuiten oder die *Feuerwerks-* bzw. *Wassermusik* in der Bearbeitung von Hamilton Harty – weisen immerhin eine in der Regel das Werk dominierende, ausladende französische Ouvertüre auf, die somit einen einleitenden Charakter aufweisen und auch in formaler Hinsicht einen Konzertabend passend eröffnen können.

Wie weiter oben erwähnt, gibt es trotz der zuweilen nicht abschliessend vorzunehmenden Kategorisierung einige Kompositionen, die zumindest in Kleckis Programmen ausschliesslich als Ouvertüre eingesetzt werden. Dazu zählen einerseits genuine Orchesterouvertüren des 19. Jahrhunderts, andererseits aber auch einsätzig zeitgenössische Tonschöpfungen. Zu Ersteren können beispielsweise Berlioz' Orchesterouvertüren zu *Le Corsaire* bzw. *Le Carneval Romain*, die aufgrund des thematischen Materials aus *Benvenuto Cellini* freilich einen starken Bezug zum Musiktheater aufweist, gezählt werden, ebenso Schumanns *Manfred-Ouvertüre* oder die Fantasieouvertüre *Romeo und Julia* von Tschaikowsky, die jedoch ebenso als eine Art Zwischenmusik fungieren kann und, wie auch *Francesca da Rimi*, eher der Gattung der Symphonischen Dichtung zuzurechnen ist. Und natürlich, ist man versucht zu sagen, darf hier auch Brahms nicht fehlen. Er ist mit der *Tragischen Ouvertüre*, die Klecki mindestens siebenmal und stets als Eröffnungsstück interpretierte, vertreten. Etwas grösser ist die Anzahl der zeitgenössischen Werke in Kleckis Repertoire, die in der Funktion einer Ouvertüre, ohne in der Regel als solche gedacht zu sein, erscheinen. Allerdings, und das scheint bei Werken des 20. Jahrhunderts mit ganz wenigen Ausnahmen die Regel zu sein, führt Klecki diese jeweils lediglich vereinzelt auf, d. h. selten öfter als zweimal. Zu nennen sind hier Kompositionen wie Michel Wiblés Konzertouvertüre (Ernest Ansermet gewidmet), deren Uraufführung Klecki 1968 zwar leitete, später jedoch nicht mehr interpretierte; ferner scheint Antoni Szalowskis Ouvertüre für Orchester mit fünf Aufführungen in den 1940er Jahren für Klecki wenigstens zu Beginn seiner Dirigentenkarriere ein Hauptwerk dieses Genres gewesen zu sein. Neben diesen explizit als Ouvertüren gedachten Schöpfungen gibt es noch einige weitere kurze, zeitgenössische Werke, die den Platz eines Eröffnungsstücks einnehmen, wie etwa Albert Roussels Suite in F, Alberto Williams' *Poema de las campanas*, Wallingford Rieggers *Music for Orchestra* oder Kurt Magnus Atterbergs

Ballade und Passacaglia sowie Hugo Alfvens *Dalarapsodi*. Auffallend ist die Tatsache, dass sich Klecki zwar immer wieder für zeitgenössische Musik stark macht und in seine Programme einbaut, sich jedoch ausschliesslich auf eine gemässigte Moderne beschränkt. Atonale Musik lässt sich grundsätzlich nicht finden. Bei den fünf hier aufgeführten Beispielen werden zusätzlich zwei weitere Tatsachen offenbar: Erstens sind die genannten Werke die einzigen der jeweiligen Komponisten, die Klecki aufführte. Zweitens fanden sämtliche Aufführungen ohne Ausnahme im Heimatland der einzelnen Komponisten statt. Die bereits im Zusammenhang mit den symphonischen Werken genannte Annahme, dass Klecki in zahlreichen Fällen lokales Schaffen berücksichtigte, bestätigt sich hier. Er verhalf den Komponisten der moderneren Strömung auf diese Weise, sich wenigstens in ihren jeweiligen Herkunftsländern zu präsentieren, auch wenn er die entsprechende Musik nur selten auch über die Grenzen hinaus trug und einem internationalen Publikum bekannt machte.

Abschliessend bleibt in diesem Genre noch die Kategorie der Zwischenspiele zu beleuchten, wobei es bei Klecki auch einige Kompositionen gibt, die er in beiderlei Funktion anwendet, d. h. je nach Programmverlauf entweder als Ouvertüre oder als Zwischenmusik. Allerdings beschränkt sich dies auf wenige Ausnahmen und die verbindende Funktion in der Mitte eines Programms steht im Vordergrund. Prominentestes Beispiel hierfür sind Brahms' *Variationen über ein Thema von Haydn*, die mit insgesamt mindestens 48 Interpretationen nicht nur innerhalb dieses Genres, sondern des ganzen Repertoires zu den am meisten aufgeführten Werken zählt. In den Konzerten erscheinen diese Variationen in etwa gleich oft als Konzerteinleitung wie auch als Zwischenmusik. Auch hier ist die Platzierung vom Programmtyp abhängig, was für alle Kompositionen gilt, die in beiden Funktionen in Erscheinung treten. Gerade bei diesem Beispiel von Brahms wird die diesbezügliche Polyvalenz offenbar und dies könnte auch ein Grund dafür sein, dass die *Haydn-Variationen* zu Kleckis bevorzugten Werken dieses Genres zählten. Als Einleitung treten die Variationen vornehmlich in dreiteiligen Normprogrammen mit nachfolgendem Solokonzert bzw. weiterem Orchesterwerk oder Vokaleinlage und Symphonie in Erscheinung.³⁶² Vielseitiger scheint die Einbettung mitten in einem Programm zu sein, wobei diese einerseits als

³⁶² Vgl. z. B. folgende Konzerte: 20. April 1945, 7./9. Dezember 1948, 25. März 1951, 23. Januar 1954, 8. September 1954, November 1961 (mit zwei Violinkonzerten und Symphonie), 9./11. Oktober 1967, 25./28. Juni 1968.

Ersatz für ein Solokonzert³⁶³, andererseits einfach als zusätzliches Orchesterwerk in mehrteiligen Programmen³⁶⁴ dienen kann. In letzterem Fall gilt es auch immer zu berücksichtigen, dass der hier verwendete Begriff „Zwischenspiel“ keineswegs pejorativ zu verstehen ist. Er bezeichnet lediglich den Ort, den eine kürzere Orchesterkomposition innerhalb bestimmter Programme einnimmt. Darüber hinaus wird die eigentliche Funktion vorwiegend darüber bestimmt, welches Werk beispielsweise folgt. So kann ein derartiges Werk auch eine einleitende Funktion beispielsweise auf eine folgende, die Aufführung abschliessende Symphonie einnehmen, auch wenn es mitten im Programm zu liegen kommt. In Bezug auf die *Haydn-Variationen* kann das Konzert vom 11. Oktober 1958 als Beispiel herangezogen werden, in welchem nach der Pause die Brahms-Komposition einleitend auf Beethovens Fünfte hinwirkt.³⁶⁵ Dies gilt grundsätzlich für alle hier als „Zwischenspiele“ bezeichneten Werke auch anderer Komponisten. Neben diesem prominenten Beispiel gibt es weitere Kompositionen, die in beiden Funktionen in Erscheinung treten. Einerseits stammen diese aus der romantischen, andererseits aus der zeitgenössisch modernen Tradition. Die Vielfalt der unterschiedlichen Gattungen zeigt sich auch hier. Im ersten Fall stehen sich die beiden jeweils vom Komponisten selbst mit Programmen versehenen Symphonischen Dichtungen *Francesca da Rimini* von Tschaikowsky und Smetanas *Die Moldau* – diese freilich als Auszug des sechsteiligen, symphonischen Zyklus *Mein Vaterland* – der Fantasieouvertüre *Romeo und Julia*, ebenfalls von Tschaikowsky, gegenüber. Letztere kann mit dem deutlichen Bezug zu Shakespeares Drama wenigstens in einem weit gefassten Sinn ebenfalls der Gattung der Symphonischen Dichtung zugeschrieben werden, sind die thematischen Bezüge zur literarischen Vorlage doch nur allzu offensichtlich.³⁶⁶ Die Kombinationsmöglichkeiten und die Einbettung in verschieden aufgebaute Programmtypen dieser Werke sind ebenso vielfältig wie bei den *Haydn-Variationen* von Brahms. Entweder sie erscheinen als Ouvertüre eines drei- bis

³⁶³ Vgl. z. B. folgende Konzerte: 14. Februar 1951, 30. November 1963 (zwischen Mozarts 39. und Tschaikowskys 6. Symphonie), 20./24. Januar 1964 (zwischen *Egmont-Ouvertüre* und *Lied von der Erde*).

³⁶⁴ Vgl. z. B. folgende Konzerte: 15. August 1946 (neben zusätzlicher Vokaleinlage), 12.-14. August 1948, 10. November 1951, 30. März 1952, 12. November 1952, 7. März 1954 (total 5 Werke), 11. Oktober 1958.

³⁶⁵ Im ersten Programmteil vor der Pause waren das 3. Konzert aus dem *Estro armonico* von Vivaldi sowie Gösta Nystroems *Theatersuite* zu hören.

³⁶⁶ Vgl. z. B. Korff 2014, S. 51f.

vierteiligen Programms³⁶⁷ oder sie ersetzen ein Solokonzert³⁶⁸. Insbesondere bei ausgedehnteren Konzerten können sie auch eine Art Scharnierfunktion zwischen anderen Kompositionen einnehmen.³⁶⁹ Das heisst jedoch keinesfalls, dass diese innerhalb der Aufführungen eine untergeordnete Rolle einnehmen, sondern in der Regel auf das restliche Programm abgestimmt sind und sich entsprechend auch neben längeren symphonischen Werken behaupten können. Auf Seiten der zeitgenössischen Kompositionen fallen besonders Walther Geisers Orchesterfantasien und Ildebrando Pizzettis Orchesterstück *Canzone di Beni Perduti* auf, die Klecki mehrfach interpretierte und dies ebenfalls in unterschiedlicher funktioneller Anwendung, analog zu den oben beschriebenen Beispielen von Tschaikowsky und Smetana. Im Gegensatz zu diesen sind die zeitgenössischen Werke jedoch eher als Kontraste denn als Ergänzungen zu den jeweils übrigen Programmpunkten zu betrachten. Die *Canzone di Beni Perduti* kommt bei Klecki beispielsweise oft zwischen zwei ausgedehnten Symphonien zu liegen, sofern sie nicht als Ouvertüre dient.³⁷⁰ Wie bei den meisten Tonschöpfungen noch lebender Komponisten, fällt auch hier auf, dass sie Klecki nur innerhalb eines beschränkten Zeitraums interpretiert. Beide hier erwähnten Komponisten spielen beispielsweise nach 1952 (Geiser) bzw. 1953 (Pizzetti) keine Rolle in Kleckis Repertoire mehr. Dies gilt in noch stärkerem Masse für die weiteren zeitgenössischen Werke dieser Kategorie, zumal diese nur sehr vereinzelt Eingang in ein Programm von Klecki fanden. Dennoch zeigen auch diese, dass sie innerhalb von Kleckis Programmabläufen an verschiedenen Stellen einsetzbar waren.

³⁶⁷ *Die Moldau* vgl. folgende Konzerte: 17. August 1949, 31. August 1949, 19./20. Oktober 1967. *Romeo und Julia*: 23. April 1945, 7. Juni 1957, Oktober 1961. *Francesca da Rimini*: 15. Februar 1944, 3. Januar 1946, 15. Dezember 1958.

³⁶⁸ *Die Moldau* vgl. folgende Konzerte: 19. Dezember 1949, Juli/August 1956. *Francesca da Rimini*: 18. Januar 1966.

³⁶⁹ *Die Moldau* vgl. folgende Konzerte: 17. September 1948, 14./16. März 1952. *Romeo und Julia*: 7. Februar 1951, 9. Februar 1951. *Francesca da Rimini*: 26. September 1948, 7. Februar 1954 (hier als Konzertabschluss).

³⁷⁰ Vgl. folgende Konzerte: 21. November 1951 (zwischen Schuberts *Unvollendeter* und Borodins 2. Symphonie), 28. November 1951 (zwischen Honeggers 5. und Beethovens 7. Symphonie), 17. Januar 1952 (zwischen Honeggers 5. und Tschaikowskys 5. Symphonie), vermutlich auch 2. Mai 1952 (zwischen Honeggers 5. und Beethovens 4. Symphonie), 13. Januar 1953 (zwischen Brahms' 3. Symphonie und Mussorgskis *Bilder einer Ausstellung*).

Ähnlich präsentiert sich die Lage bei denjenigen Werken, die Klecki ausschliesslich als Zwischenspiel bzw. Übergangswerke präsentiert. Auch in dieser Kategorie gibt es einige zeitgenössische Kompositionen, die in der Regel lediglich vereinzelt zur Aufführung gelangten, sowie ein exemplarisches Orchesterwerk des 19. Jahrhunderts, das während Kleckis gesamter Karriere eine zentrale Rolle einnimmt. Die Rede ist von Richard Wagners *Siegfried-Idyll*. Man hätte das *Idyll* mit guten Gründen (formale Anlage, Werkgenese, zeitliche Ausdehnung) ebenso in der Kategorie der „Symphonien und weiteren symphonischen Werken“ aufführen können, nur nimmt es in den Programmen Kleckis im Unterschied zu dort eine ganz andere Funktion wahr. Nicht weniger als 21mal ist es in der Konzertliste zu finden und damit nach dem *Meistersinger-Vorspiel* die am häufigsten interpretierte Komposition Wagners. Trotz dieser grossen Anzahl an Aufführungen kommt sie tatsächlich ohne Ausnahme stets in der Mitte, d. h. weder als Konzerteröffnung noch als Abschluss zu liegen. Der Hauptgrund für diesen Umstand mag sein, dass das am 25. Dezember 1870 zu Cosimas Geburtstag im Haus Tribschen in Luzern uraufgeführte *Siegfried-Idyll* „zu jenen wenigen Werken Wagners [zählt], die in besonderer Weise Ausdruck von Verinnerlichung und einer zutiefst privaten, ja intimen Aura sind.“³⁷¹ Dies würde zwar eine Ansetzung als Konzerteröffnung grundsätzlich erlauben (mit einer entsprechenden Fortsetzung des Programms), dürfte jedoch nicht Kleckis Auffassung eines dramaturgisch sinnvollen Aufbaus entsprochen haben, die die intimeren Momente nicht an exponierten Stellen vorsah. Des Weiteren zeigt auch die formale Anlage des *Idylls*, obwohl ihm eine lose Sonatensatzstruktur zugrunde liegt, mit den stetig neu eingeführten Themen und Motiven aus der gleichnamigen Oper einen durchgehend überleitenden Charakter.

„In aller Deutlichkeit manifestiert sich hier eine Disposition, die zwar instrumentalmusikalische Verfahren wie Abspaltungstechnik und kontrapunktische Überlagerung verschiedener Themen bzw. Thementeile verwendet, diese aber einem primär im Musikdrama verankerten Erzählgestus subsumiert. Insofern sind auch die Abgrenzungen zwischen einzelnen Formabschnitten keineswegs immer eindeutig, sondern sie fungieren eher als Übergänge und »Szenenwechsel« zwischen verschiedenen »Bildern« des instrumentalen Dramas.“³⁷²

³⁷¹ Revers 2012 (Wagner Handbuch), S. 257.

³⁷² Ebda. S. 258.

Diese beiden Beobachtungen dürften schliesslich dafür verantwortlich sein, dass Klecki das *Siegfried-Idyll* stets als überleitende Komposition in seine Programme einfügt, sei es, zumeist als Ersatz für ein Solokonzert, zwischen Ouvertüre und Symphonie bzw. zweier Symphonien, wobei eine davon auch zu den oben beschriebenen „weiteren symphonischen Werken“ zählen kann³⁷³, oder sei es in breiter angelegten Aufführungen dank der thematischen Verquickung zur gleichnamigen Oper als Brückenschlag zwischen einem anderen Orchesterwerk und einer Vokaldarbietung³⁷⁴. Nicht immer fand diese Programmierung Anklang bei den Kritikern. Nach einer längeren Schweiz-Tournee Anfang 1963 mit den Wiener Philharmonikern machte Klecki mit demselben Orchester Halt in verschiedenen österreichischen Städten, darunter auch im neuen Festspielhaus Salzburgs. Gespielt wurden als Eröffnung Webers *Oberon-Ouvertüre*, besagtes *Siegfried-Idyll* sowie die *Pathétique*. Grundsätzlich wurde das Konzert von zahlreichen Rezensenten gut aufgenommen, mit Ausnahme des Kritikers vom Demokratischen Volksblatt, der unter dem Titel „Pathétique rettete das Renommee“ insbesondere die Programmierung monierte:

„Mit einem Programm, das im Grunde einer Klassiker-Ausgabe für faule Buben gleicht, kann man vielleicht in Fribourg, Chur oder St. Gallen Staat machen, nicht aber in Salzburg, das im Sommer immerhin sechs Wochen lang das Musikzentrum Österreichs ist und das auch unterm Jahr ein so reiches Konzertleben entfaltet, daß es darum selbst von weit größeren Städten beneidet wird. Die Wiener Philharmoniker, die auf der Rückreise von einer Tournee durch die Schweiz partout auch noch im neuen Salzburger Festspielhaus gastieren wollten, schlugen alle diesbezüglichen Vorhaltungen der Veranstalter – die Stiftung Mozarteum hatte sich löblicherweise wieder einmal mit dem Theater- und Konzertring verbündet – jedoch selbstherrlich in den Wind und so kam es bei dem Konzert am Sonntag, wie es eben kommen mußte.“³⁷⁵

In dieser einzigartig vernichtenden Rezension – in der ganzen Sammlung im Nachlass findet sich keine vergleichbare Kritik – werden zusätzlich auch die Interpretation bzw. die Ausführungen der ersten beiden Werke aufs Schärfste angegriffen. Mit sarkastisch anmutendem Unterton befand der Kritiker zur *Oberon-Ouvertüre*, dass „die Herren

³⁷³ Vgl. z. B. folgende Konzerte: 7. Oktober 1958, 7. November 1960, Februar 1963, 3./4. Februar 1963, 31. März 1966, 23./30. Juni sowie 3./7. Juli 1968 (Japan-Tournee).

³⁷⁴ Vgl. z. B. folgende Konzerte: 9. September 1958, 4./8. März 1959.

³⁷⁵ -frey im *Demokratischen Volksblatt* vom 5. Februar 1963 (im Nachlass unter der Signatur K 19.1).

Philharmoniker allem Anschein nach von der Reise noch etwas durchgefroren“ waren und keine Bedenken zeigten, „eine der schönsten Ouvertüren“ Weberns „zum Einspielen“ zu benützen. Auch Klecki unterstellte er ein offensichtliches Desinteresse an der „Traumwelt Oberons“, wobei diesem die „rauschenden Steigerungen“ im *Allegro*-Teil wenigstens gut zu liegen schienen. Eine Negativsteigerung erfährt die Kritik mit der Besprechung des *Siegfried-Idylls*, das beim Rezensenten auf komplettes Unverständnis zu stossen schien:

„Dem Auftakt folgte mit dem Siegfried-Idyll von Richard Wagner bedauerlicherweise ein Werk, das zwischen der „Oberon“-Ouvertüre von Weber und der „Pathétique“ von Tschaikowskij mehr als deplaciert wirkte. Es hörte sich denn auch nicht wie inniger Dankgesang – Wagner hat das Stück seiner Frau Cosima gewidmet, die ihm am 6. Juni 1869 einen Sohn geschenkt hatte –, sondern eher wie ein höchst eintöniges Klagelied an. Kein Wunder, daß sich einem unwillkürlich die Frage aufdrängte, ob es wirklich der Wiener Philharmoniker bedurft hatte, um damit einen solchen Effekt zu erzielen. Das wäre doch sicherlich doch auch jedem Laienorchester gelungen und dies um so eher, als Wagner das Siegfried-Idyll ganz bewußt für ein kleines Ensemble (Streicher und ein paar Bläser) geschrieben hat [...].“³⁷⁶

Immerhin wurde der Rezensent mit der Interpretation von Tschaikowskys sechster Symphonie doch noch versöhnlich gestimmt und lobte sowohl Dirigent als auch Orchester enthusiastisch für den gelungenen Konzerthöhepunkt.

Dieses Beispiel zeigt, dass der Grat bei der Konzeption von (Standard-)Programmen oder der gezielten Auswahl von Kompositionen zuweilen schmal ist. Während die einen keinerlei Probleme mit dem Einbezug des *Siegfried-Idylls* zwischen den beiden anderen Werken bekunden, stören sich andere über alle Massen daran. Es scheint so, als ob dem Kritiker des Demokratischen Volksblatts neben der „eintönigen“ Interpretation eben auch die Positionierung als Übergangswerk missfiel, wodurch dem *Idyll* nicht die gebührende Aufmerksamkeit zuteilwerden konnte.

Unter den zeitgenössischen Zwischenspielen gibt es lediglich wenige Kompositionen, die regelmässig durch Klecki interpretiert wurden. Exemplarisch hierbei ist Robert

³⁷⁶ Ebda.

Oboussiers *Trauermusik* aus dem Jahr 1943, die Klecki uraufführte³⁷⁷ und zwei Jahre später mit dem Tonhalle Orchester Zürich auf Schallplatte einspielte³⁷⁸. Zwischen 1943 und 1948 interpretierte Klecki dieses Werk mindestens siebenmal, worauf es jedoch wieder von seinen Spielplänen verschwand, was für Klecki in Bezug auf zeitgenössische Kompositionen typisch erscheint. Er hat immer wieder neue Tonschöpfungen in sein Repertoire aufgenommen, um sie dann nach einer gewissen Zeit bzw. oft auch nach nur einmaliger Aufführung wieder auszusortieren. Dies gilt auch für die *Kleine konzertante Suite (Kaleidoskop)* von Willy Burkhard, die Klecki 1947 ebenfalls uraufführte³⁷⁹, zwischen der *Eroica* und Strawinskys *Feuervogel-Suite*, um sie danach nicht mehr in seine Programme aufzunehmen. Schliesslich soll in Zusammenhang mit den Übergangswerken auch das *Adagio for Strings* von Samuel Barber erwähnt werden, das als Bearbeitung des langsamen Satzes aus dem B-Dur Streichquartett eine grosse Popularität erlangte und in Kleckis Repertoire mit einer Ausnahme stets als Überleitung erscheint.³⁸⁰ Sowohl die relativ kurze Aufführungsdauer als auch die tonale, eingängige Sprache waren dafür verantwortlich, dass sich Klecki über mehrere Jahre mit diesem Werk beschäftigte und es regelmässig in seine Konzertprogramme aufnahm.

Die nachstehende Auflistung enthält sämtliche nachweisbaren Kompositionen, die in Kleckis Repertoire eine ein- bzw. überleitende Funktion einnehmen.³⁸¹ Neben der Nennung von Komponist, Werktitel und Anzahl Aufführungen wird auch angegeben, welche Funktion die entsprechende Schöpfung in der Regel bei Klecki einnimmt, wobei die Abkürzungen „O“ für „Ouvertüre/Einleitung“ und „Zw“ für „Zwischenspiel“ steht. Ergänzende Kommentare werden in Klammern angegeben. Diejenigen Kompositionen, die mehrere Funktionen erfüllen, erhalten entsprechend beide Attribute.

³⁷⁷ Vgl. Konzert vom 12. oder 13. Dezember 1943. Im Nachlass Kleckis befindet sich unter der Signatur G 23.2 eine Reproduktion des Autographs mit einer handschriftlichen Widmung des Komponisten: "Diese Partitur der Uraufführung – *unsrer* Uraufführung vom 14. Dezember 1943 in Basel – sei Dein Eigentum, lieber Paul! Dies zum Zeichen meines innigsten Dankes und zur Erinnerung an unvergessliche Tage der Freundschaft und gemeinsamer Arbeit!"

³⁷⁸ In der Fonoteca nazionale svizzera wird noch eine Azetatplatte dieser Einspielung aufbewahrt: https://www.fonoteca.ch/cgi-bin/oecgi4.exe/inet_fnbasedetail?REC_ID=127721.011&LNG_ID=DEU (22. Juni 2019)

³⁷⁹ Vgl. Konzert vom 8. Oktober 1947.

³⁸⁰ Vgl. Konzert 14. März 1947 mit dem *Adagio* als Einleitungsstück.

³⁸¹ Die Liste enthält keine Opernouvertüren, die bereits weiter oben dargestellt wurden.

Alfven, Hugo	Dalarapsodi	2	O
Atterberg, Kurt Magnus	Ballade und Passacaglia, op. 38	1	O
	3. Suite für Violine, Viola und Streicher	1	Zw ³⁸²
Bach, J. S.	1. Orchestersuite	2	O
	2. Orchestersuite	3	O ³⁸³
	Air aus der 2. Orchestersuite	1	O
	3. Brandenburgisches Konzert ³⁸⁴	5	O
	4. Brandenburgisches Konzert	1	O
	5. Brandenburgisches Konzert	4	O
Barber, Samuel	Adagio for Strings	9	Zw ³⁸⁵
Bentzon, Niels Viggo	Symphonische Variationen, op. 92	1	O
Berlioz, Hector	Le Carneval Romain, Orchesterouvertüre	3	O
	Le Corsaire, Orchesterouvertüre	1	O
Bettinelli, Bruno	Fantasia per Quatuor e Orchestra	2	O & Zw
Brahms, Johannes	Tragische Ouvertüre	7	O
	Variationen über ein Thema von Haydn	48	O & Zw
Brenta, Gaston	Arioso et moto perpetuo	1	Zw
Britten, Benjamin	Passacaglia aus Peter Grimes	1	Zw
Brunner, Adolf	Partita für Klavier und Orchester	1	Zw
Burkhard, Willy	Kleine konzertante Suite (Kaleidoskop)	2	Zw
	Hymnus	4	O & Zw
Castro, Juan José	Corales Criollos	1	O
Clarke, Jeremiah	Trumpet Voluntary	1	Zw
Delius, Frederick	Intermezzo aus „A village Romeo and Juliet“	1	O
	Eventyr	1	O
Einem, Gotfried von	Orchestermusik	2	O
Fauré, Gabriel	Siciliana aus „Pelleas et Mélisande“	1	Zw
Gabrieli, Giovanni	Sonata Pian' e Forte	2	O
Geiser, Walther	1. Fantasie für Streicher, Pauken und Klavier	6	O & Zw
	2. Fantasie für Orchester	2	Zw
	Fantasie [unspezifiziert]	2	O
Geminiani, Francesco	Concerto grosso, op. 3	1	O

³⁸² Als zweites Werk in demselben Konzert wie die *Ballade und Passacaglia*, op. 38 von Atterberg. Eher als konzertantes Werk zu bewerten.

³⁸³ Am 22. Juni 1950, einem reinen Bach-Konzert, erscheint die 2. Orchestersuite nicht an erster Stelle, sondern zwischen dem Doppelkonzert BWV 1043 und dem 5. Brandenburgischen Konzert.

³⁸⁴ Obwohl die Brandenburgischen Konzerte grundsätzlich Solokonzerte sind, werden sie aufgrund ihrer Konzert eröffnenden Funktion bei Klecki in dieser Kategorie aufgelistet. Vgl. analog dazu die Konzerte aus dem *Estro armonico* von Vivaldi.

³⁸⁵ Einmal als Einleitung, vgl. Anm. 380.

Ibert, Jacques	Ouverture de fête	1	O
Händel, G. F.	Concerto grosso, op. 6/5	2	O
	Concerto grosso, op. 6/10	8	O
	Concerto grosso, op. 6/12	1	O
	Wassermusik (Hamilton Harty)	2	O & Zw
	Feuerwerksmusik	1	O
Kodály, Zoltán	Präludium aus „Psalmus Hungaricus“ (Konzertabschluss)	1	
	Tänze aus Galánta	1	Zw
Larsson, Lars-Erik	Musik für Orchester	1	Zw
Liszt, Franz	2. Ungarische Rhapsodie	1	Zw
	Mephisto Walzer (Konzertabschluss)	1	
Malipiero, Gian F.	2 Impressionen (aus: <i>Impressioni dal vero</i>)	1	Zw
Mendelssohn, F.	Ein Sommernachtstraum, Nocturne und Scherzo	1	Zw
Mieg, Peter	Rondeau symphonique	1	(unklar)
Nystroem, Gösta	Theatersuite	1	Zw
Oboussier, Robert	Trauermusik	7	Zw
Petrassi, Goffredo	Partita für Orchester	2	O & Zw
	Ritratto di Con Chischiotte (Ballett-Suite)	1	O
Pizzetti, Ildebrando	Canzone di Beni Perduti	7	O & Zw
Purcell, Henry	Chaconne	5	O & Zw
Riegger, Wallingford	Music for Orchestra	1	O
Rocca, Lodovico	Quadri sinfonici da „Il dibuk“	1	Zw
Roszkowski, Zygmunt	Die Steppe, Konzertouvertüre (Konzertabschluss) ³⁸⁶	1	
Roussel, Albert	Suite in F	1	O
Schoeck, Othmar	Sommernacht, pastorales Intermezzo	2	O
Schumann, Robert	Manfred-Ouvertüre	1	O
Smetana, Bedřich	Die Moldau	7	O & Zw
Spisak, Michał	Streichersuite	4	O & Zw
	Orchesterserenade	1	Zw
	Concerto giocoso	2	O
Szalowski, Antoni	Ouvertüre für Orchester	5	O
Tschaikowsky, P. I.	Francesca da Rimini	7	O & Zw ³⁸⁷
	Romeo und Julia, Fantasieouvertüre	5	O & Zw

³⁸⁶ *Die Steppe* von Zygmunt Roszkowski ist die einzige genuine Konzertouvertüre, die Klecki nicht als Eröffnungswerk aufführte.

³⁸⁷ Im Konzert vom 7. März 1954 in Glasgow vermutlich als Konzertabschluss aufgeführt. Die Angaben im eigenhändigen Programmheft sind jedoch nicht eindeutig, weshalb dies nicht mit letzter Sicherheit belegt werden kann.

	Schwanensee-Suite	3	O ³⁸⁸
	Nussknacker-Suite	1	Zw
Vaughan Williams, R.	Fantasie über ein Thema von Thomas Tallis	2	Zw
Vivaldi, Antonio	Diverse Concerti, v. a. aus L'estro armonico	28	O & Zw (& Konzert) ³⁸⁹
Wagner, Richard	Siegfried-Idyll	21	Zw
Westergaard, Svend	Pezzo concertante per orchestra	1	Zw
Wiblé, Michel	Ouvertüre	1	O
Williams, Alberto	Poema de las campanas	1	O
Wolf, Hugo	Italienische Serenade	1	Zw

1.2.6 Solokonzerte

Grundsätzlich unterscheidet sich das Bild in Bezug auf die Solokonzerte, die Klecki interpretierte, nicht wesentlich von den beiden oben besprochenen Kategorien. Auch hier reicht die Spannbreite vom Barock-Zeitalter bis hin zur Moderne (also vom sogenannten Ritornell-Konzert über die Konzertsonatenform und dem Virtuosen- bzw. symphonischen Konzert bis hin zu den pluralistischen Formen der Neuzeit³⁹⁰). Auch hier liegt der Schwerpunkt auf dem klassisch-romantischen Repertoire des späten 18. und 19. Jahrhunderts, auch hier gibt es wenige Komponisten, die den grössten Teil der aufgeführten Werke einnehmen und auch hier sind Bezüge zwischen Komposition und Aufführungsort bzw. vor allem den Solisten festzustellen. Obwohl es auch bei den Solokonzerten Spitzenreiter in puncto Aufführungszahl gibt und obwohl im Repertoire zahlreiche sogenannte Bravour- oder Paradestücke eine zentrale Rolle einnehmen, ist Kleckis Werkauswahl noch breiter gestreut als beispielsweise bei den Symphonien. D. h. es gibt noch mehr zeitgenössische Kompositionen bzw. unterschiedliche Komponisten, die für Klecki gewissermassen einmalige Angelegenheiten waren.

³⁸⁸ Die *Schwanensee-Suite* kann freilich nicht als „Ouvertüre“ bezeichnet werden. Die drei Aufführungen fanden anlässlich des Fête des Narcisses in Montreux statt (20.-22. Juni 1947) und wurden lediglich durch das zweite Klavierkonzert von Chopin ergänzt. Das Programm war damit speziell angelegt und entsprach keinerlei Konventionen. Grundsätzlich sind die beiden Ballett-Suiten von Tschaikowsky schwierig einzuordnen. Sie könnten ebenso im Kapitel zu den Symphonien und weiteren symphonischen Werken aufgelistet werden.

³⁸⁹ Da die Concerti von Vivaldi häufig auch in ihrer eigentlichen Funktion als Solokonzerte in Erscheinung treten, werden sie an dieser Stelle lediglich summarisch dargestellt.

³⁹⁰ Vgl. die Terminologie bei Schmierer 2015 und Küster 1993.

Zwei Instrumente stehen bei Klecki im Fokus: das Klavier und die Violine. Fast sämtliche Kompositionen aus der Gattung des Solokonzerts sind für eines dieser beiden Instrumente komponiert und bilden damit eine Konstante innerhalb von dessen Repertoire. Sowohl die Konzerte für Klavier als auch die Violine zählten zumindest ab dem 19. Jahrhundert, u. a. dank der technischen Entwicklung insbesondere des Pianofortes, zu den beliebtesten Gattungsbeiträgen:

„Das Klavier war die Königin unter den Instrumenten. Die Klavierbauer des frühen 19. Jahrhunderts trugen in großem Maße zur Perfektionierung dieses Instruments bei, indem sie es mit einem breiteren Ausdrucksspektrum versahen und es nun auch für orchestrale Effekte eingesetzt werden konnte. Außerdem empfanden die Romantiker das Klavier als passendes Ausdrucksmittel. Die Violine – aufgrund ihrer Möglichkeiten hoch expressiver melodischer Gestaltung sehr geschätzt – folgte in der Rangordnung dem Klavier. An dritter Stelle stand das Cello.“³⁹¹

Diese Rangfolge widerspiegelt sich in Kleckis Repertoire deutlich, und sie zieht sich auch bis in die Moderne hinein. Dass die Violine als Soloinstrument eine herausragende Stellung einnimmt, ist vor dem Hintergrund, dass Klecki selbst dieses Instrument studierte, nicht verwunderlich. Des Weiteren bot sich ihm die Gelegenheit, mit herausragenden und gefeierten Klavier-Virtuosen zusammenzuarbeiten, die in der Tradition des 19. Jahrhunderts stehend eine besondere Popularität genossen, was sich bis in die Gegenwart bemerkbar macht. Noch heute genießen vorwiegend Interpreten dieser beiden Instrumente eine besonders hohe Gunst nicht nur in Kennerkreisen. Eine Durchsicht der Repertoireliste Kleckis fördert die Verhältnisse zwischen den einzelnen Instrumenten deutlich zutage. Rund 50 verschiedene Klavierkonzerte (inkl. zwei Orgelkonzerte von Händel) stehen knapp 40 Violinkonzerten gegenüber, wohingegen die übrigen Streicher nur gerade durch acht Violoncello- und zwei Violakonzerte vertreten sind. Auch Holz- und Blechblasinstrumente sind in der Liste vertreten, beschränken sich jedoch lediglich auf vereinzelte Werke, die ausserdem in der Regel zum Standardrepertoire zählen wie z. B. die beiden Flötenkonzerte und das Klarinettenkonzert von Mozart oder das zweite Hornkonzert von Richard Strauss. Ergänzt wird die Aufzählung durch einige Doppel- und Trippel-Konzerte etwa von Bach (Violine und Oboe), Brahms (Violine und Cello), Mozart (*Sinfonia concertante*) und Ildebrando Pizzetti (*Concerto dell'estate* für Flöte, Oboe, Klarinette und Orchester). Bis

³⁹¹ Roeder 2000, S. 188.

auf Letzteres zählen jedoch auch die übrigen zu den nicht nur durch Klecki häufig interpretierten Werken dieses Genres.

Vor dem Hintergrund, dass bezüglich der Aufführungshäufigkeit von einzelnen Solokonzerten wiederum einzelne Werke der klassisch-romantischen Epoche dominieren, vermag nicht zu erstaunen, dass auch in dieser Gattung die Komponisten Beethoven und Brahms, analog zu den Symphonien, eine zentrale Rolle in Kleckis Wirken einnehmen. Bildete dort noch Tschaikowsky den ergänzenden dritten Part der „heiligen“ Trias, ist dieser hier mit seinem äusserst populären ersten Klavierkonzert erstaunlich selten vertreten, was ebenso für die virtuoson Konzerte Rachmaninows oder das beliebte a-Moll-Konzert von Edvard Grieg gilt. An Tschaikowskys Stelle treten dafür zwei andere Komponisten aus derselben Epoche, von denen bis hierhin kaum die Rede war: Frédéric Chopin und Robert Schumann. Dies ist insofern nur logisch, als die Klavierkonzerte beider Tonschöpfer sowie das Cellokonzert Schumanns zum Standardrepertoire der Pianisten bzw. Cellisten zählen. In diese Reihe kann mit dem durch Klecki relativ häufig aufgeführten Violin- bzw. Cellokonzert auch Antonin Dvořák aufgenommen werden. Ausserdem darf auch Mozart nicht fehlen, von dem Klecki zwar kein einziges Konzert öfter als zehnmal aufführte, jedoch ist er auch derjenige Komponist, der mit den meisten Gattungsbeiträgen in Kleckis Repertoire aufwartet, und zwar mit grossem Abstand etwa zu Beethoven und Brahms, was freilich auf die geringere Dichte an Kompositionen in diesem Genre der letzten beiden zurückzuführen ist. Dennoch vermag die Zahl von 19 verschiedenen Werken Mozarts in Kleckis Repertoire, die mit Sicherheit nachgewiesen werden können, zu beeindrucken.

Weil bei Solokonzerten häufig der solistische Part höher gewichtet wird – was freilich nicht heisst, dass das Geschehen im Orchester nicht weniger bedeutend wäre –, sollen in diesem Abschnitt nicht nur die Werke im Zentrum des Interesses stehen, sondern viel mehr auch die Solistinnen und Solisten, mit denen Klecki zusammenarbeitete. Auf der einen Seite stehen dabei die arrivierten Künstler, die zu jener Zeit bereits auf dem Zenit ihres Könnens standen und dadurch einen Teil ihres Glanzes auch auf Klecki übertrugen. So liest sich die Liste der Interpreten teilweise wie ein *Who is Who* der damaligen Szene. Andererseits arbeitete jener häufig auch mit aufstrebenden jungen Musikern zusammen, deren Karrieren noch ganz am Anfang standen und erst später zu Höhenflügen ansetzen sollten. Damit kann Klecki also durchaus auch als Talentförderer betrachtet werden. Des Weiteren nahm er immer wieder Rücksicht auf die Herkunft der Solisten und gab einer jüngeren Generation dadurch die Gelegenheit,

zumindest in ihrer Heimat mit exzellenten Orchestern aufzutreten. Wie andernorts bereits dargelegt, handhabte er es ganz ähnlich mit jungen Komponisten, deren Werke er oft in deren Heimatland zur Aufführung brachte.

Arrivierte und aufstrebende Pianistinnen und Pianisten

Wie eingangs dieses Kapitels erwähnt, bilden die Klavierkonzerte nach der Anzahl Aufführungen den grössten Teil innerhalb der Gattung des Solokonzerts bei Klecki. Weil während und nach dem Zweiten Weltkrieg zahlreiche arrivierte Pianisten ihren Wohnsitz in die Schweiz verlegten³⁹², erhielt Klecki, der seinerseits bereits in den späten 1930er Jahren an den Genfersee übersiedelte, mit Sicherheit vermehrt Gelegenheit, vertiefte Kontakte zu seinen Musikerkolleginnen und -kollegen zu knüpfen, woraus sich zahlreiche Kooperationen mit ebendiesen Kunstschaaffenden ergaben. Darunter befinden sich so illustre Namen wie Clara Haskil (definitive Niederlassung 1943 in Vevey³⁹³), der jung verstorbene Dinu Lipatti (1943 in Genf³⁹⁴) oder Arturo Benedetti Michelangeli (1968 zunächst im Kanton Zürich, dann in Lugano³⁹⁵). Auch der Russe Nikita Magaloff, mit dem Klecki eine jahrelange Freundschaft verband, die sich mit insgesamt mindestens 16 gemeinsamen Aufführungen zwischen 1945 und 1967 auch auf künstlerischer Ebene fruchtbar zeigte, lebte seit dem Ende der 1940er Jahre am Genfersee, wo er 1949 die Meisterklasse am Genfer Konservatorium von Dinu Lipatti übernahm.³⁹⁶ Allein die geographische Nähe der beiden Musiker zueinander begünstigte eine rege Zusammenarbeit. Zu deren Beginn stand vorwiegend das zweite Klavierkonzert in f-Moll von Frédéric Chopin im Mittelpunkt. Allein in den beiden Jahren 1945 und 1946 interpretierten die beiden dieses Konzert an vier verschiedenen Orten mit vier unterschiedlichen Orchestern. Die erste dieser Aufführungen fand anlässlich des 9. Abonnementskonzerts der Tonhalle-Gesellschaft in Zürich am 6. März 1945 mit ziemlich beachtlichem Erfolg statt. Obschon das Werk selbst nach Ansicht einiger Kritiker zu den „schwächeren Werken“³⁹⁷ Chopins zählt, ja gar als „damenhaft zart“³⁹⁸

³⁹² Dies trifft freilich nicht nur auf Interpreten dieses Instruments, sondern allgemein auf Musiker und weitere Kunstaustübende zu. Vgl. hierzu den Aufsatz von Matthias Kassel 2000.

³⁹³ Vgl. Wolfensberger 1961, S. 60f.

³⁹⁴ Vgl. Lipatt 1945, S. 74f.

³⁹⁵ Vgl. Garben 2002, S. 244.

³⁹⁶ Vgl. Chissell und Duchon 2001 (New Grove 2), S. 578f.

³⁹⁷ Dv. in *Die Tat* vom 10. März 1945.

³⁹⁸ Ebda.

empfunden wurde, würdigten die Rezensenten die Leistung Magaloffs durchaus und betonten dessen einfühlsames Spiel.

„Solist des Abends war Nikita Magaloff, der den poetischen Reizen von Chopins blässlichem und trotz den Tuttikürzungen reichlich langfädigem f-Moll-Konzert in unendlich sensiblem und gepflegtem Spiel nachzuspüren wusste, wozu ihm eine ungewöhnlich ausgeglichene und differenzierte Technik von feinstem Schliff zu Gebot steht. Magaloff liegt nichts daran, die Brillanz des Chopinschen Klavierstils zu bravourös-konzertanter Wirkung zu bringen, er verleiht dieser weichen und empfindungsvollen Musik weit eher einen intimen Zug, was nicht nur in den nocturnhaften Teilen des Larghetto, sondern auch in dessen mit verhaltener Leidenschaft gestalteten Rezitativpartien zu spüren war. Die subtilen dynamischen Stufungen zwischen ppp und mf, der feine Sinn für klangliche Nuancen und die massvoll überlegene Anwendung des Rubato liessen Magaloff als einen Chopinspieler kultivierter Art erscheinen. Sein anmutvoll-geschmeidiger und duftiger, auf kraftvollere, männlichere Akzente fast ganz verzichtender Vortrag (der dem Melodischen besonders feinfühlig zum Ausdruck verhalf) fand bei den Hörern stärkste Resonanz.“³⁹⁹

Insbesondere die ausgefeilte, jedoch nie plakativ zur Schau gestellte Technik des Pianisten scheint auch weitere Zuhörer des Konzerts überzeugt zu haben. So auch den Kritiker der *Zürichsee Zeitung*, der zudem nicht vergass, auf die ausgezeichnete Begleitung des Orchesters hinzuweisen:

„Mit feinstem Sinn für klangliche Nuancen, mit herrlich ausgeglichener, geschliffener Technik und durchgeistigtem Stil, spielte Nikita Magaloff, von Kletzki und dem Orchester prachtvoll begleitet, Chopins an poetischen Schönheiten reiches f-Moll-Klavierkonzert. Selbstverständlich wurde er mit Kletzki stürmisch gefeiert, [...]“⁴⁰⁰

Die von mehreren Kritikern geäusserten Bedenken dem Werk selbst gegenüber, scheinen weder Klecki noch Magaloff geteilt zu haben. So ist das zweite Chopin-Klavierkonzert mit 22 Aufführungen nicht nur das durch den Dirigenten meistinterpretierte Konzert für das Pianoforte, sondern sämtlicher Solokonzerte überhaupt, und dies mit zahlreichen nicht weniger illustren Solistinnen und Solisten, wie beispielsweise Clara Haskil, die im Übrigen 1949 in demselben Jahr wie Klecki die

³⁹⁹ Willi Schuh in der *Neuen Zürcher Zeitung am Abend* vom 8. März 1945.

⁴⁰⁰ C. G. in der *Zürichsee Zeitung* vom 13. März 1945.

Schweizer Staatsbürgerschaft erhielt.⁴⁰¹ Bestätigung für diese Einschätzung fanden die beiden Interpreten in der Rezension zu derselben Präsentation in Zürich vom Journalisten des Tagesanzeigers:

„Für Chopins Klavierkonzerte interessieren sich heute nur noch wenige Pianisten. Die Dirigenten haben sich nie viel daraus gemacht. Sie ganz aussterben zu lassen, wäre nicht nur pietätlos, sondern zugleich ein empfindlicher Verlust für die Literatur dieser Gattung. Denn vom „douce génie“ des polnisch-französischen Romancier haben auch sie ihr Licht empfangen. Sternenlicht, das vor der Bogenlampenschärfe und Lautverstärkertaktik unserer gesegneten Gegenwart zwar verblassen muss, die Gärten der Poesie aber umso getreulich erhellet.“⁴⁰²

Zwar rühmt dieser Magaloffs Sorgfalt und Exaktheit bei der Herausarbeitung der „biegsamen Melodik und schimmernden Figuration“⁴⁰³, kritisiert gleichzeitig jedoch die fehlende Poesie, wenn er schreibt, dass der Pianist nicht „an die innersten Klanggeheimnisse dieser orchestral verbräunten Klavierschönheit zu rühren“⁴⁰⁴ vermöge. Zu einem ähnlichen Fazit gelangen auch spätere Kritiken zu diesem Solokonzert mit Magaloff und Klecki. Stets werden die technischen Feinheiten des Pianisten und die umsichtige Orchesterbegleitung gelobt, jedoch die fehlende Intensität im Klang, insbesondere Magaloffs, beklagt.⁴⁰⁵

⁴⁰¹ Vgl. Wolfensberger 1961, S. 71. Die Erlangung des Schweizer Bürgerrechts hatte weitreichende, positive Folgen für Haskil: „Sie konnte endlich das Bürgerrecht von Vevey am Genfersee erwerben, wodurch sie nicht nur die Nationalität ihres Gastlandes, das sie sehr liebt und in dem sie sich wie nirgends sonst wohl fühlte, sondern auch den Schweizer Paß erhielt. Bis jetzt hatte sie nämlich mit den größten Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt, da ihr rumänischer Paß ihr die Einreise in eine Reihe von Ländern gar nicht ermöglicht hatte. Nun stand ihr auf einmal Österreich wieder offen, ohne Visum konnte sie in die meisten europäischen Länder fahren, ihrer Karriere stand endlich bürokratisch nicht mehr viel im Wege.“

⁴⁰² fg. im *Tagesanzeiger Zürich* vom 13. März 1945.

⁴⁰³ Ebda.

⁴⁰⁴ Ebda.

⁴⁰⁵ Vgl. z. B. die Rezension vom 23. September 1945 im Abendblatt der Basler *Nationalzeitung*: „Dann begleitete er [Klecki], vorbildlich, den Pianisten Nikita Magaloff, den wir hier auch schon als Besitzer einer eleganten und tadellos funktionierenden Technik kennengelernt haben[,] zu dem zweiten Konzert von Chopin. Die Persönlichkeitswirkung, die von dem sympathischen Pianisten ausgeht, ist gering, auch fehlt dem Ton, den er serviert, der gerade für die leidenschaftlich-innigen Partien dieses Konzerts, speziell des Larghetts, der notwendige Charme.“

Neben dem zweiten spielte Magaloff auch das erste Chopin-Konzert gemeinsam mit Klecki, etwa anlässlich der Chopin-Gala 1949. Des Weiteren interpretierten die beiden auch die jeweils fünften Klavierkonzerte Beethovens⁴⁰⁶ und Prokofjews⁴⁰⁷ zusammen. Bei Letzterem erhielt der Pianist gar eine Zeit lang privaten Kompositionsunterricht.⁴⁰⁸ Einen triumphalen Erfolg feierten sie jedoch mit Tschaikowskys b-Moll-Konzert, einem der populärsten Beiträge der Gattung überhaupt, viele Jahre später, bei Kleckis erstem Auftritt mit den Berliner Philharmonikern seit seinem durch die politische Situation erzwungenen Wegzug aus Berlin. Die Rezensenten überboten sich mit Superlativen, wenngleich auch in diesem Fall die Komposition selbst Anlass zu Diskussionen gab, was jedoch in Bezug auf das ganze Werk Tschaikowskys seit jeher der Fall war und bis in die heutige Zeit andauert. Exemplarisch und stellvertretend für andere Rezensionen soll hier der Kritiker des Berliner „Telegraf“ zu Wort kommen, der seinen Artikel mit dem durchaus positiv zu verstehenden Titel „Gebändigte Leidenschaft“ versah:

„Man mag über den künstlerischen Wert von Tschaikowskys Musik auch nicht einer Meinung sein, so war das Konzert in der Philharmonie unter Paul Kletzki geschaffen, etwaige Bedenken aus dem Weg zu räumen. Wegen der stilistischen Mannigfaltigkeit, der stellenweise gehaltlosen Virtuosität und einer ans Banale grenzenden Pathetik erhebt manch einer Einspruch gegen das b-Moll-Klavierkonzert; es sei denn, es wird formal so geschlossen und in der Leidenschaft gebändigt interpretiert wie von Nikita Magaloff. Nicht die Virtuosität ist das Faszinierende an diesem Pianisten, obgleich sie nicht leicht ihresgleichen findet; sondern die physische Kraft und gedankliche Konzentration, die das wilde Klangspiel musikalisch-expressiv, grandios und zuweilen auch poetisch durch- und ausgestaltet. Die Hörer nahmen Anteil, wie der Mensch Nikita Magaloff Tschaikowskys Musik erlebte. Unter Kletzki's Leitung waren die Philharmoniker diesem hervorragenden Künstler ebenbürtige Partner.“⁴⁰⁹

Interessanterweise kann dieses Konzert nur noch zweimal in Kleckis Repertoire nachgewiesen werden, nämlich einmal bereits 1944 im Konzertsaal der Tonhalle-Gesellschaft Zürich mit dem Schweizer Pianisten Max Egger sowie einmal 1966 mit einem nicht zu eruierenden Solisten in Rom. Zumindest die erste der genannten

⁴⁰⁶ Vgl. Konzert vom 3. September 1951.

⁴⁰⁷ Vgl. die insgesamt sechs Konzerte Anfang Februar 1955 in Belgien.

⁴⁰⁸ Vgl. Chissell und Duchon 2001 (New Grove 2), S. 578f.

⁴⁰⁹ Bc. im *Telegraf* vom 25. März 1964.

Aufführungen scheint ein grosser Erfolg gewesen zu sein, die regelrechte Begeisterungstürme hervorrief:

„Zwischen den ernsten Orchesterwerken stand als erfrischender Stimmungsausgleich das an plastischen und reizvollen Gedanken übervolle, bekannte b-Moll-Klavierkonzert, dem einst Hans von Bülow zum Siege im Konzertsaal verholfen hat. Unser junger Pianist Max Egger brachte seinen dankbaren, ebenso jugendlich draufgängerischen wie pianistisch stets wirkungsvollen Solopart an diesem Abend ebenfalls zu glänzender Auswirkung. Den grossen Zug des ersten Satzes konnte er nur deshalb so zwingend zum Ausdruck bringen, weil ihm seine Technik in den Oktavenstellen, in der Klangplastik des Themenvortrags, in der Delikatesse der Fiorituren- und Diskantpartien und in der virtuosens Coda stets volle Gewähr bot. Für die duftige Atmosphäre des Andantino gab Kletzki den Ton an, Egger nahm ihn mit duftiger Klanggebung auf. Nach dem zierlich tändelnden Scherzo-Intermezzo klang der Satz berceuse-hauchend aus. Das Russische des steigend tanzartigen Finales rief die Hörer wieder zur Wirklichkeit zurück, zu einer packend virtuos pianistischen Leistung, die dem jungen Künstler auch wirklich enthusiastisch verdankt wurde.“⁴¹⁰

Dass Klecki dieses Werk nicht öfter in ein Konzertprogramm aufnahm, ist insofern erstaunlich, als das Orchesterœuvre Tschaikowskys ansonsten eine grosse Konstante in seinem Repertoire bildet.

Wenn weiter oben von Chopins zweitem Klavierkonzert die Rede war, so muss an dieser Stelle auch sein erstes, das e-Moll-Konzert, zur Sprache kommen. An ihm bzw. an zwei Pianisten, mit denen er es interpretierte, lässt sich beispielhaft Kleckis Fähigkeit dokumentieren, sowohl mit arrivierten als auch mit noch am Beginn ihrer Karriere stehenden Künstlern zu kooperieren und aussergewöhnliche Resultate zu erzielen. Auf der einen Seite begründete gewissermassen dieses Chopin-Werk die glanzvolle Karriere von Maurizio Pollini, der es 18jährig nach Erreichen des ersten Preises am Internationalen Chopin Wettbewerb in Warschau 1960⁴¹¹ gemeinsam mit Klecki in Paris aufführte⁴¹² und kurze Zeit darauf mit dem Philharmonia Orchestra auch auf Schallplatte

⁴¹⁰ E. I. in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 17. Februar 1944.

⁴¹¹ Vgl. Fanning 2001 (New Grove 2), S. 43.

⁴¹² Vgl. Konzert vom 3. Mai 1960 mit dem Orchestre National de France.

einspielte⁴¹³. Auf der anderen Seite begegnet man dem gestandenen, bereits seit Jahrzehnten zur ersten Garde der Pianisten zählenden und zuweilen streitbaren Arthur Rubinstein, dessen Chopin-Interpretationen noch heute als Standard gelten. Obwohl Klecki mit diesem bereits 1951 ein nicht näher zu spezifizierendes Rachmaninow-Konzert⁴¹⁴ und sieben Jahre später das B-Dur-Konzert von Brahms⁴¹⁵ interpretierte, gelangte besagtes Chopin-Werk erst 1968⁴¹⁶ bzw. 1970⁴¹⁷ in dieser Künstlerkombination zur Aufführung, zu einer Zeit also, als Rubinstein sein achtens Lebensjahrzehnt bereits vollendet hatte. Die Verbindung zwischen den beiden Meistern manifestiert sich jedoch nicht nur auf künstlerischer, sondern viel mehr auch auf biographischer Ebene. So wurden beide in der polnischen Arbeiterstadt Łódź, oft auch als Manchester Polens bezeichnet, geboren. Beide wuchsen im jüdischen Glauben auf, obschon dieser weder hier noch dort in orthodoxer Art und Weise praktiziert wurde. Verbindend dürfte auch die Tatsache sein, dass beide im Zweiten Weltkrieg zahlreiche Familienmitglieder verloren hatten. Bei beiden führte der Weg über Berlin, wo sie auf ihrem jeweiligen Gebiet intensive Studien betrieben, in die Welt hinaus, wobei Rubinstein zu dieser Zeit noch ein Kind ist, Klecki aber bereits in seinen 20ern steht.⁴¹⁸ So wachsen beide dank verschiedener Wechsel ihrer Aufenthaltsorte zwecks Weiterentwicklung ihrer künstlerischen Arbeit zu eigentlichen Kosmopoliten heran, was sich u. a. auch in der Beherrschung mehrerer Sprachen zeigt. Während Klecki die Zeit des Zweiten Weltkriegs in der Schweiz verbringt, zieht es Rubinstein nach Hollywood, um dort sein neues Lebenszentrum zu installieren. So trennen sich die beiden Wege zumindest in geographischer Hinsicht. In Bezug auf ihren Charakter und Lebenswandel scheinen die beiden, trotz der gleichen Herkunft, mehr Gegensätze denn Gemeinsamkeiten aufzuweisen. Hier der Lebemann, dem in seinen jungen Jahren ein

⁴¹³ Die Studioeinspielung erschien noch 1960 beim Label "His master's voice" unter der Katalognummer ALP 1794 und ist heute auf diversen Kompilationen auch auf CD erhältlich. Des Weiteren erschien 2013 beim Label Archipel (ARPCD 0550) ein Live-Mitschnitt des besagten Konzerts vom 3. Mai 1960 in Paris.

⁴¹⁴ Vgl. Konzert vom 14. November 1951 in Rom.

⁴¹⁵ Vgl. Konzert vom 27. August 1958 in Venedig.

⁴¹⁶ Vgl. Konzert vom 8. Mai 1968 in Genf. Bemerkenswert an dieser Aufführung ist der Umstand, dass Rubinstein und Klecki neben dem ersten Klavierkonzert Chopins auch Mozarts A-Dur-Konzert, KV 488 interpretierten. Dasselbe Programm spielte Klecki mit derselben Besetzung auch anlässlich der Eröffnung zum 13. Festival International de Lausanne ein paar Wochen später.

⁴¹⁷ Vgl. Konzert vom 15. November 1970 in Rom.

⁴¹⁸ Vgl. die biographischen Angaben zu Rubinstein bei Sachs 1997.

enormes Talent über die Faulheit zum Üben hinweggeholfen hat⁴¹⁹, dort der beflissene Komponist und Jungdirigent, der aus jeder Begegnung, jeder Probe und jedem Konzert eine neue Anregung herauszufiltern verstand. Vielleicht harmonierten die beiden deshalb so gut miteinander, weil sie sich auch in künstlerischen Belangen ideal ergänzten, wenn Kleckis Exaktheit und Notentexttreue auf Rubinsteins spontane Musizierfreude mit einem grossen Mass an Sonorität aus dem Moment heraus traf, wie eine beispielhafte Rezension des bereits erwähnten Konzerts in Genf bezeugt:

„[...] Avec Rubinstein, on est loin du Mozart plaisant ou du Chopin agréable de bien des virtuoses : son jeu dépouillé vise l'essentiel et fait parler la musique d'elle-même. Il y a aussi cette sonorité égale et intense, dont il a le secret et qui est à l'oreille de tout un chacun. Et puis quelle lucidité dans la façon de tenir la ligne générale, qui permet à l'auditeur d'avoir à tout moment une vue d'ensemble dans le déroulement du discours musical. [...]“⁴²⁰

Ähnlich wie bei Arthur Rubinstein begann auch Maurizio Pollinis Karriere im Teenageralter. Bereits mit 15 Jahren erreichte er anlässlich des Internationalen Pianistenwettbewerbs in Genf, an dem in diesem Jahr kein erster Preis verliehen wurde, die zweite Klassierung. Zwei Jahre später erlangte er dann den Sieg am Ettore-Pozzoli-Wettbewerb in Seregno, nachdem er das Abschlussdiplom des Mailänder Konservatoriums erst 17jährig erhielt.⁴²¹ Der definitive Durchbruch gelang ihm schliesslich mit dem Gewinn des ersten Preises anlässlich des Internationalen Chopin Wettbewerbs von Warschau im Jahr 1960. Einen grossen Anteil daran hatte auch Rubinstein, der als Jury-Mitglied die Preisträger mitbestimmte. In seinen Augen scheint dieser den jungen Pollini allerdings quasi im Alleingang zum Sieger ausgerufen zu haben, wenn er in einem Brief an den französischen Musikkritiker Bernard Gavoty alles andere als bescheiden schreibt: „[...] und ich selbst habe den Chopin-Preis in Warschau dem jungen Pollini verliehen, der schon damals gezeigt hat, dass er die Pranken eines Löwen besitzt.“⁴²² Damit ist der Kreis innerhalb der grössten Chopin-Interpreten, mit denen Klecki gemeinsam wirkte, geschlossen. Leider blieb diese Zusammenkunft von Klecki und Pollini mit grosser Wahrscheinlichkeit eine einmalige

⁴¹⁹ Vgl. ebda.

⁴²⁰ F. F. im *Journal de Genève* vom Mai 1968 (im Nachlass unter der Signatur K 34.1, dort nachträglich fälschlicherweise mit Mai 1967 datiert).

⁴²¹ Vgl. Fanning 2001 (New Grove 2), S. 43.

⁴²² Zitiert nach Sachs 1997, S. 578.

Angelegenheit.⁴²³ Sie bescherte der Nachwelt jedoch immerhin eine interessante und erstaunlich reife Aufnahme des Klavierkonzerts in e-Moll, op. 11 von Frédéric Chopin.

Von Pollini ausgehend lässt sich der Bogen zu einer weiteren, bereits in frühen Jahren talentierten Pianistin schlagen, die später und noch bis heute eine grosse Karriere machen sollte. Die Rede ist von Marta Argerich. Die 1941 geborene, und damit gegenüber Pollini um ein paar Monate ältere argentinische Künstlerin konnte wie jener bereits in frühen Jahren einige Erfolge vorweisen. Man kann in ihrem Fall gar von einem Wunderkind sprechen, wenn sie bereits siebenjährig mit Mozarts d-Moll-Konzert, Beethovens erstem Klavierkonzert sowie der *Englischen Suite* Nr. 3 von Bach in ihrer Heimatstadt Buenos Aires debütierte.⁴²⁴ Jenes Mozart-Konzert stand denn auch bei der einzigen nachweisbaren Zusammenarbeit mit Klecki anlässlich zweier Aufführungen an der Mailänder Scala vom 10. und 11. November 1959 auf dem Programm. Zu dieser Zeit hatte sie bereits bei einigen namhaften Lehrern studiert; unter ihnen Vincenzo Scaramuzza, Friedrich Gulda, Madeleine Lipatti (die Ehefrau Dinu Lipattis) sowie Nikita Magaloff.⁴²⁵ Vor allem Gulda⁴²⁶ scheint einen starken Einfluss auf die junge Martha ausgeübt zu haben. Immerhin zog sie erst 14jährig eigens nach Wien, um bei ihm zu studieren. Und es erfüllte sie mit Stolz, eine der wenigen Privatschülerinnen dieses vielseitigen Pianisten und grossen Mozart-Interpreten zu sein.⁴²⁷ Bei Magaloff nahm sie 1956 ohne festgelegten Plan Unterricht, ohne dass dies jemals formal festgehalten wurde.⁴²⁸ Schliesslich sass er neun Jahre später in der Jury des Internationalen Chopin Wettbewerbs von Warschau und verhalf ihr so zum Gewinn des ersten Preises, fünf Jahre, nachdem Maurizio Pollini diese Ehre zuteilwurde. Gemeinsamkeiten dieser beiden jungen Ausnahmetalente gibt es noch mehr. So kreuzte sich ihr Weg bereits anlässlich des Genfer Wettbewerbs von 1957, an dem Argerich, wie zehn Tage zuvor

⁴²³ Ebenfalls 1960, im Oktober, war ein weiteres gemeinsames Konzert in Paris angekündigt, in dem Chopins zweites Klavierkonzert mit Pollini hätte aufgeführt werden sollen (vgl. im Konzertkalender das Konzert vom 24. Oktober 1960). Pollini musste sich jedoch krankheitshalber zurückziehen, worauf kurzfristig Alexander Uninski, seinerseits Preisträger des Warschauer Chopin Wettbewerbs von 1932, einsprang.

⁴²⁴ Vgl. Bellamy 2011, S. 39.

⁴²⁵ Vgl. ebda, S. 27-88.

⁴²⁶ Auch mit Gulda gab es eine einmalige gemeinsame Aufführung, in welcher Mozarts B-Dur-Konzert KV 505 interpretiert wurde. Vgl. die Ausführungen hierzu weiter hinten.

⁴²⁷ Vgl. Bellamy 2011, S. 60.

⁴²⁸ Vgl. ebda. S. 70.

in Bozen, den ersten Preis bei den Frauen und Pollini den zweiten bei den Männern errang.⁴²⁹ Schliesslich lebten Anfang der 1960er Jahre beide eine gewisse Zeit lang im Haus Arturo Benedetti Michelangelis und wurden von diesem unterrichtet.⁴³⁰ Klecki arbeitete damit genau in einer Zeit mit den beiden Pianisten zusammen, in denen sie sich aufmachten, eine grosse internationale Karriere zu starten, obschon sowohl Argerich als auch Pollini kurz nach diesen ersten triumphalen Erfolgen eine Auszeit vom öffentlichen Konzertbetrieb nahmen. Später ist es nie mehr zu gemeinsamen Auftritten mit Klecki gekommen. Immerhin kann sich dieser jedoch zu den frühen Förderern der beiden Pianisten zählen, der sich ihrer zu einem wichtigen Zeitpunkt angenommen hatte.⁴³¹

Betrachtet man die Übersicht über Kleckis Repertoire in Bezug auf die Klavierkonzerte fällt auf, dass die bedeutenden Solisten jener Zeit in der Regel dann in Erscheinung treten, wenn ebenso bedeutende Gattungsbeiträge der klassisch-romantischen Zeit geboten werden. Insbesondere in den 1950er Jahren schafft es Klecki, zahlreiche Pianistinnen und Pianisten von Weltformat für gemeinsame Aufführungen zu gewinnen. Eine wichtige Rolle innerhalb von Kleckis Repertoire nimmt hierbei das a-Moll-Konzert von Robert Schumann ein, das der Komponist 1841 zunächst als einsätzliche Fantasie für Klavier und Orchester konzipierte, um es schliesslich 1844, nicht zuletzt auf Wunsch von dessen Frau Clara, zu einem vollwertigen, dreisätzigen Klavierkonzert

⁴²⁹ Vgl. ebda. S. 78. Pollini versuchte ein Jahr später doch noch den ersten Preis zu erlangen, wurde jedoch wiederum nur auf den zweiten Platz gesetzt.

⁴³⁰ Vgl. ebda. S. 112ff.

⁴³¹ Unter den jungen Pianisten, mit denen Klecki zusammenarbeitete, ist auch der Russe Vladimir Ashkenazy, geboren 1937, zu nennen, obwohl dieser zum Zeitpunkt der gemeinsamen Aufführung bereits etwas über 30 Jahre alt war. Mit ihm interpretierte Klecki im März 1968 anlässlich des 10. Abonnementskonzerts mit dem OSR Beethovens erstes Klavierkonzert. Ashkenazy, der wie Pollini und Argerich den Chopin Wettbewerb in Warschau absolvierte (1955) und dort allerdings „nur“ den zweiten Preis erreichte, weil er im Finaldurchgang unter den Erwartungen blieb (vgl. Parrott 1987, S. 39f.), erhielt zwar ziemlich gute Kritiken für seine Interpretation, sein Unglück war jedoch, dass das OSR und Klecki im zweiten Teil des Abends eine derart formidable Fünfte von Tschaikowsky spielten, dass das Solokonzert in den Hintergrund geriet. So titelte der Rezensent (Cx.) des *Feuille d'avis de Lausanne* am 19. März 1968 „OSR: Paul Klecki dirige Tchaïkovsky – UNE GRANDE « CINQUIÈME »“ und widmet der Symphonie rund Zweidrittel des gesamten Artikels, wohingegen das Solokonzert lediglich auf ein paar Zeilen abgehandelt wird.

umzuarbeiten.⁴³² Klecki hat dieses immerhin 15mal öffentlich interpretiert, und zwar fast ausnahmslos mit bereits etablierten Solistinnen und Solisten wie Arturo Benedetti Michelangeli⁴³³, Claudio Arrau⁴³⁴, Annie Fischer⁴³⁵, Géza Anda⁴³⁶ und Clara Haskil⁴³⁷. Neben diesem Konzert gelangten gemeinsam mit den hier erwähnten Solistinnen und Solisten auch weitere epochale Klavierkonzerte zur Aufführung. Im Zentrum stehen dabei, abgesehen von den Chopin-Konzerten, die beiden Konzerte von Brahms, die späten Gattungsbeiträge von Mozart sowie sämtliche fünf Klavierkonzerte Beethovens, wobei insbesondere das dritte und das letzte einen besonderen Platz einnehmen. Das sogenannte *Emperor*-Konzert gelangte nicht weniger als 17mal unter Kleckis Leitung zur Aufführung und ist damit das am zweithäufigsten aufgeführte Klavierkonzert überhaupt. Als Solisten treten dabei u. a. Emil Gilels, Robert Casadesus, Hephzibah Menuhin, Annie Fischer, Claudio Arrau und Nikita Magaloff in Erscheinung. Es sind praktisch dieselben Solistinnen und Solisten, und zusätzlich der bereits erwähnte Arthur Rubinstein, die ebenso das B-Dur-Konzert von Brahms gemeinsam mit Klecki interpretierten, und zwar allesamt in den 1950er Jahren. Auch dieses erscheint mit mindestens dreizehn Nennungen öfter als zehnmal in der Konzertliste. Hingegen scheint das ebenso populäre erste Brahms-Konzert in d-Moll mit nur vier nachweisbaren Aufführungen weniger zu Kleckis Favoriten gehört zu haben.

Auffallend sind gerade in Zusammenhang mit den Pianistinnen und Pianisten deren biographische Parallelen mit Klecki. Häufig stammen sie aus Osteuropa. So wurden beispielsweise Clara Haskil und Dinu Lipatti in Bukarest geboren, Witold Małcużyński in der Nähe von Warschau und Arthur Rubinstein weist gar dieselbe Heimatstadt wie Klecki auf⁴³⁸. Aus Russland stammten Nikita Magaloff (St. Petersburg) und Emil Gilels (Odessa). Aufgrund der politischen Wirren rund um den Zweiten Weltkrieg oder wegen des sozialistischen Sowjetregimes gelangten zahlreiche Künstler früher oder später nach Zentraleuropa, so auch – mit Ausnahme von Gilels, der stets in die Sowjetunion

⁴³² Vgl. Roeder 2000, S. 233f.

⁴³³ Vgl. Konzert im April 1947 in Brüssel.

⁴³⁴ Vgl. Konzert vom 27. Oktober 1950 ebenfalls in Brüssel.

⁴³⁵ Vgl. das Abonnementskonzert mit dem OSR Anfang Dezember 1967.

⁴³⁶ Vgl. zwei Konzerte jeweils in Zürich vom 8. Juli 1951 (Radiokonzert mit dem Radioorchester Beromünster) und 29. November 1953 (Tonhalle-Orchester).

⁴³⁷ Vgl. Konzert vom 9. Juli 1953 in Scheveningen.

⁴³⁸ Vgl. die biographische Nähe zu Rubinstein weiter oben.

zurückkehrte – die hier erwähnten Musikerinnen und Musiker. Wie eingangs des Kapitels erwähnt, zog es zahlreiche Künstlerinnen und Künstler, nicht nur aus dem musischen Bereich, in die sichere Schweiz. Dieser Weg scheint gerade in jener Zeit einer typischen osteuropäischen bzw. jüdischen Künstlerbiographie zu entsprechen. So erstaunt es nicht, dass sich die in die Schweiz immigrierten Musikerinnen und Musiker kannten und regelmässig miteinander musizierten. Clara Haskil, Nikita Magaloff und Joseph Szigeti, dessen Tochter Magaloff heiratete, spielten beispielsweise gemeinsam Kammermusik.⁴³⁹ Haskil verband ausserdem seit 1936 eine Freundschaft zu dem ebenfalls in Bukarest geborenen und am Genfersee lebenden Dinu Lipatti.⁴⁴⁰ Und in den USA, ebenfalls ein von Künstlern oft gewähltes Emigrationsland, vereinigten sich Jascha Heifetz, Gregor Piatigorsky und Arthur Rubinstein zu einem äusserst erfolgreichen Trio.⁴⁴¹ So zynisch es klingen mag, „verdanken“ wir den politischen Unruhen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts derartige kammermusikalische Formationen gewichtiger Interpretinnen und Interpreten, die unter anderen Umständen vielleicht nie zustande gekommen wären oder zumindest nicht in diesem Ausmass.

Einen ähnlichen Weg wie Klecki und Rubinstein durchlebte der 1921 in Budapest geborene Géza Anda, der dank eines Stipendiums bereits in jungen Jahren seine weiterführenden Studien in Berlin betrieb.⁴⁴² Mit ihm konzertierte Klecki vorwiegend in der ersten Hälfte der 1950er Jahre mit dem Schumann-Konzert⁴⁴³, einem der Tschaikowsky-Konzerte⁴⁴⁴ und vermutlich mehrmals mit dem zweiten Konzert von Brahms⁴⁴⁵. Obwohl Anda gerne und oft auch Mozart interpretierte, beschränkte sich die Zusammenarbeit mit Klecki auf andere Komponisten. Dazu, d. h. für Aufführungen von Mozarts Klavierkonzerten, holte dieser sich andere namhafte Pianistinnen und

⁴³⁹ Vgl. Pâris 1992, S. 450.

⁴⁴⁰ Vgl. ebda., S. 314.

⁴⁴¹ Vgl. Eggebrecht 2000, S. 348.

⁴⁴² Vgl. die biographischen Angaben zu Anda bei Schmidt 1991.

⁴⁴³ Am 8. Juli 1951 am Radio in Zürich und am 29. November 1953 ebenfalls in Zürich, jedoch im Konzertsaal der Tonhalle Gesellschaft (vgl. Anm. 436). Zu diesem Zeitpunkt galt Anda in Kennerkreisen zwar bereits als hochbegabter Pianist, wobei er den grossen internationalen Durchbruch jedoch noch nicht schaffte. Dieser sollte dann etwa ein Jahr später erfolgen. Vgl. die biographischen Angaben bei Schmidt 1991.

⁴⁴⁴ Am 1. Dezember 1954 in Biel. Welches der Konzerte von Tschaikowsky aufgeführt wurde, lässt sich nicht mehr eruieren.

⁴⁴⁵ Anlässlich der Israel-Tournee im Februar und März.

Pianisten. Kleckis Repertoire weist nicht weniger als neun verschiedene Klavierkonzerte Mozarts auf. Mit Ausnahme des sogenannten *Lodron*-Konzerts handelt es sich bei sämtlichen um Spätwerke, so man in Zusammenhang mit Mozart diesen Begriff überhaupt verwenden kann. Alle oben erwähnten Solistinnen und Solisten interpretierten mindestens einmal ein Mozart-Konzert mit Klecki. Es ist jedoch nicht, wie man vielleicht erwarten könnte, das vermeintlich romantische d-Moll-Konzert, das Klecki am häufigsten aufführte, sondern dasjenige in A-Dur, KV 488. Zwei Aufführungen dieses Konzerts mit Artur Rubinstein als Solist und dem OSR, wobei anschliessend noch das e-Moll-Konzert Chopins gegeben wurde, sind bereits weiter oben erwähnt. Der ganze Konzertabend war nicht zuletzt wegen Rubinsteins Mozart-Interpretation ein grosser Erfolg, wie die Kritiken in den Westschweizer Gazetten erahnen lassen:

„A l'orchestre, pas de hautbois, mais deux clarinettes et une seule flûte, d'où une teinte tendre et rêveuse : de mélancolie élégiaque, douloureuse, au bord des larmes dans la sublime Sicilienne en fa dièse mineur, du mouvement lent.

Arthur Rubinstein possède un jeu d'une transparence cristalline animé d'une noblesse de cœur, d'un rayonnement de jeunesse qui émeuvent chez cet artiste de 82 ans. Le final du concerto de Mozart en son tourbillonnement de radieuse et candide allégresse, transporta l'auditoire qui, touché de la grâce divine rayonnait de bonheur, de reconnaissance.“⁴⁴⁶

Im Zusammenhang mit Mozart sind noch die beiden ebenfalls hoch angesehenen Pianisten Paul Badura-Skoda⁴⁴⁷ und Friedrich Gulda zu nennen. Auch mit Gulda gab es lediglich eine einmalige Zusammenarbeit. Anlässlich des 6. Abonnementskonzerts des OSR Mitte Dezember 1969 interpretierten sie gemeinsam Mozarts letztes Klavierkonzert (B-Dur, KV 595).⁴⁴⁸ Offenbar vermochte bei dieser Aufführung insbesondere Guldas Improvisations-Fähigkeit zu überzeugen, wie folgender Ausschnitt aus einer Rezension verdeutlicht, die unter dem Titel „Le triomphe de Friedrich Gulda“ in der *Gazette de Lausanne* erschienen ist:

⁴⁴⁶ H. L. in der *Gazette de Lausanne* von Ende Mai 1967.

⁴⁴⁷ Klecki und Badura-Skoda arbeiteten, soweit aus den Archivalien ersichtlich, lediglich einmal zusammen. Anlässlich eines Konzerts im Oktober 1971 mit den Wiener Philharmonikern interpretierten die beiden im Theater der Jugend in Wien Mozarts Es-Dur-Konzert, KV 482.

⁴⁴⁸ Damit fand das Konzert am Ende des für Gulda turbulenten Jahres mit der Rückgabe des Beethoven-Rings statt. Vgl. Suchy 2010, S. 129-153.

„Un phénomène, ce Friedrich Gulda, pianiste viennois de 39 ans, qui impose au monde entier un style marqué par la fantaisie, la liberté, la finesse et le goût dans un domaine pourtant difficile à animer hors de sentiers battus : l'interprétation classique. Remarquable improvisateur de jazz, il prétend faire revivre une tradition similaire dans la musique du XVIII^e siècle, dont les partitions ne sont quelquefois que des canevas proposés à l'imagination de l'interprète. [...] Sous la direction de Paul Klecki, Gulda a recréé le dernier Concerto en si bémol KV 595 de Mozart, dans un style impressionnant. Je défie celui qui ne connaîtrait pas cette partition de voir quoi que ce soit de « rajouté » au texte original – d'ailleurs bouleversant et inspiré. Cette interprétation a frappé par sa vie, son dynamisme, la subtilité et la limpidité de toucher. Certes, Gulda remplit d'ornements l'adagio dont il transforme quelque peu l'esprit méditatif ; mais qu'importe, puisque le résultat se tient parfaitement sur le plan musical, qu'il émeut par sa beauté expressive, sa respiration, ses nuances.“⁴⁴⁹

Freilich lud Klecki nicht nur renommierte Pianistinnen und Pianisten ein, mit ihm die grossen Werke des klassisch-romantischen Klavierrepertoires zu interpretieren. Auch jüngere, nicht oder noch nicht global bekannte Künstlerinnen und Künstler erhielten die Gelegenheit, mit bedeutenden Orchestern unter Klecki die grossen „Klassiker“ des Repertoires aufzuführen. Analog zu den Sängerinnen und Sängern kamen diese in der Regel in ihren Heimatländern zum Zug, wo sie sich ihren Landsleuten präsentieren konnten. Beispielhaft dafür stehen etwa die beiden Schweizer Adrian Aeschbacher⁴⁵⁰ und Max Egger⁴⁵¹, der hauptsächlich als Klavierlehrer am Konservatorium Zürich tätig war, oder der Engländer Cyril Smith⁴⁵². Hauptsächlich treten die eher lokal bekannten und vor allem jungen Pianisten eher in Zusammenhang mit zeitgenössischen Werken oder zumindest Konzertkompositionen des frühen bis mittleren 20. Jahrhunderts in Erscheinung. Das gilt auch für den noch jungen Géza Anda, dessen Vielseitigkeit in Bezug auf das Repertoire bereits weiter oben erwähnt wurde. Beim Werk, das ihm 1952 zum internationalen Durchbruch verhalf, handelt es sich nämlich um das aus den beginnenden 1930er Jahren stammende zweite Klavierkonzert Béla Bartóks, das

⁴⁴⁹ P. H. Mitte Dezember 1969 in der *Gazette de Lausanne* (im Nachlass unter der Signatur K 20.8).

⁴⁵⁰ 4. Klavierkonzert von Beethoven mit dem OSR am 1. und 3. Dezember 1952.

⁴⁵¹ 1. Tschaikowsky-Konzert mit dem Tonhalle Orchester Zürich am 15. Februar 1944 sowie das 1. Liszt-Konzert mit dem Musikkollegium Winterthur am 13. Dezember 1944.

⁴⁵² Rachmaninow: 3. Klavierkonzert mit dem Hallé Orchestra in Manchester im April 1951.

vermutlich nach wie vor meistgespielte Konzert des Komponisten.⁴⁵³ Nachdem es bereits 1951 eine Zusammenarbeit des Pianisten mit Klecki gab (mit dem Schumann-Konzert), brachten die beiden besagtes Konzert im Dezember 1953 in Kopenhagen gemeinsam zur Aufführung.⁴⁵⁴ Dass Klecki diese Komposition weder vorher noch nachher (soweit aus den Quellen ersichtlich) je interpretierte, auch nicht mit anderen Solisten, mag dem Umstand geschuldet sein, dass Géza Anda mit dieser Komposition Anfang der 1950er Jahre tatsächlich grosse Erfolge feierte und der Dirigent möglicherweise gerade deswegen diese Kombination aus Werk und Pianist anstrebte. Ein grosser Erfolg schien praktisch garantiert. Nichtsdestotrotz war diesem die Musik Bartóks nicht fremd, wie ein Blick auf das gesamte Repertoire Kleckis offenbart, in dem auch weitere Werke, vorwiegend Solokonzerte, eine Rolle spielen. In diesem Zusammenhang muss auch immer vergegenwärtigt werden, dass Klecki selbst dieser Komponistengeneration angehörte und im Zeitraum, als Bartóks Konzert entstand, an diversen Orchesterkompositionen arbeitete, worunter sich auch sein Klavierkonzert op. 22 befindet, das 1930 bei Breitkopf & Härtel erschien. Auch Klecki gehörte den Vertretern an, die zwar die neueren Strömungen – etwa der Zweiten Wiener Schule – durchaus kannten, jedoch ausschliesslich tonal komponierten und innerhalb dieser gleichsam selbst auferlegten Grenzen einen persönlichen Stil zu suchen pflegten. In Bartóks Werk trugen zu dessen Personalstil bekanntermassen u.a. Einflüsse aus der ungarischen Volksmusik bei. Eine weitere Parallele liegt in der, bei Bartók insbesondere im ersten Klavierkonzert von 1926 noch deutlicher spürbaren, bei Klecki lediglich hin und wieder durchscheinenden perkussiven Behandlung des Soloinstruments.

Dabei handelt es sich um eine Gemeinsamkeit mit Sergej Prokofjew, der seinerseits das Pianoforte oft als Erweiterung zu der Schlagzeuggruppe hinzuzog – man beachte beispielsweise die Symphonien – und das Instrument damit sowohl zur klanglichen als auch zur rhythmischen Verstärkung in seinen symphonischen Werken beizog. So verweist auch Michael Thomas Roeder in seiner historischen Abhandlung über das

⁴⁵³ Vgl. Schmidt 1991, S. 41f.: „Das Jahr 1952 macht die Befürchtung von Géza Anda, dass seine Karriere stagniere, gegenstandslos; in diesem Jahr geschehen Ereignisse, die für seine Karriere große Folgen haben werden und die ihm an den wichtigen Musikzentren zum Durchbruch verhelfen. [...]; in Berlin spielt er mit den Philharmonikern Anfang Januar das 2. Bartók-Konzert unter Georg Solti. [...]. Mit dem 2. Bartók-Konzert und dem RIAS-Symphonieorchester, dirigiert von Ferenc Fricsay, macht er vom 17. bis 19. Mai in Brüssel Furore und gleich anschließend, am 23. Mai, im Pariser Théâtre des Champs-Élysées.“

⁴⁵⁴ Vgl. Konzert vom 10. Dezember 1953.

(Solo-)Konzert auf diese Qualität in der Klavierbehandlung Prokofjews hin, und zwar nicht nur aus kompositorischer, sondern auch aus aufführungstechnischer Sicht:

„Prokofjew war auch ein erstaunlich begnadeter Pianist, der einen ungewöhnlich energischen Stil entwickelte, welcher auf den perkussiven Eigenschaften des Instruments beruhte. Die Werke seiner frühen Reifezeit (1908-1917) sind für Klavier geschrieben und wegen der treibenden Rhythmen, der beißenden Dissonanzen, des perkussiven Anschlags sowie der grotesken, oft dunklen Stimmungen bemerkenswert.“⁴⁵⁵

Und so nehmen gerade die Klavierkonzerte des Russen einen relativ grossen Raum innerhalb von Kleckis Solokonzert-Repertoire des 20. Jahrhunderts ein. Dabei halten sich das ziemlich lyrische dritte, das wohl populärste der fünf Konzerte, sowie das fünfte in puncto Aufführungszahl mit fünf bzw. sechs nachweisbaren Interpretationen durch Klecki in etwa die Waage, wobei letzteres lediglich während einer Konzertserie im Februar 1955 in Brüssel mit Magaloff als Solist zur Aufführung gelangte. Die weiteren Solisten, welche mit dem C-Dur-Konzert in Erscheinung traten, sind die zum Zeitpunkt der jeweiligen Aufführung bereits gestandenen Julius Katchen, Gina Buchauer und Byron Janis. Interessant hierbei sind zwei Tatsachen: Erstens stammt keiner dieser Pianisten bzw. Pianistin aus der Sowjetunion, wenngleich Katchen trotz seiner US-Staatsbürgerschaft einen sowjetischen Hintergrund hat. Zweitens scheint Klecki gerade dieses populäre Werk relativ spät entdeckt zu haben, da die erste Interpretation erst ins Jahr 1964 fällt. Auch die einzige Interpretation des zweiten Konzerts wurde von einem jungen US-Amerikaner übernommen, nämlich dem 1948 geborenen Garrick Ohlsson.⁴⁵⁶ Daraus ergibt sich die Kombination aus einem 71jährigen Dirigenten und einem 23jährigen Pianisten, die das Werk eines 22jährigen Komponisten interpretieren, das darüber hinaus bei seiner Entstehung in den Jahren 1912 bis 1913 zu den avantgardistischsten seiner Zeit zu zählen ist und eine regelrechte Kontroverse auszulösen vermochte, wie sich Prokofjew in seinen Memoiren erinnert:

„Unter seiner [Aslanow] Leitung fand am 5. September 1913 in Pawloswsk die Uraufführung meines Zweiten Klavierkonzerts statt. Es war ziemlich sensationell. Die Hälfte der Hörerschaft applaudierte und die andere Hälfte zischte. Auch die Kritiken waren zwiespältig. Karatygin schrieb einen lobenden Artikel, andere Kritiker waren ziemlich gehässig. In einem Feuilleton der «St. Petersburg Gazette» war zu

⁴⁵⁵ Roeder 2000, S. 292.

⁴⁵⁶ Vgl. die beiden Konzerte vom 1. bzw. 2. Dezember 1971.

lesen: «Auf dem Podium erschien ein Jüngling, der wie ein Gymnasiast aussah. Es war Sergej Prokofjew. Er setzte sich ans Klavier. Es war, als ob er die Tasten abstaubte und manche dabei, je nach Zufall, hart und trocken niederdrückte. Das Publikum wußte nicht, was es davon halten sollte. Man hörte unwilliges Gemurmel. Ein Paar stand auf und eilte zum Ausgang: «Eine solche Musik kann einen wahnsinnig machen!» Der Raum wurde immer leerer. Der junge Künstler beschloß sein Konzert mit einem erbarmungslos dissonanten Akkord der Blechbläser. Die Hörer waren entsetzt. Die meisten zischten. Prokofjew verbeugte sich spöttisch, setzte sich wieder hin und spielte eine Zugabe. «Zum Teufel mit dieser futuristischen Musik!» riefen ein paar Leute. «Wir sind zum Vergnügen hergekommen, und nicht wegen solcher Musik, die die Katzen besser machen!» Die fortschrittlichen Kritiker waren begeistert. Sie schrien: «Brillant! Welche Frische! Was für ein Temperament! Wie originell!»⁴⁵⁷

Allerdings dürfte das Konzert anlässlich der Aufführung von 1971 unter Klecki doch um einiges geglätteter geklungen haben, weil die ursprüngliche Fassung von 1913 bzw. deren Manuskript während der Russischen Revolution zerstört wurde und Prokofjew die Komposition später mit zahlreichen Änderungen neu niederschrieb. „1924 rekonstruierte er [Prokofjew] die Partitur aus dem Gedächtnis und erklärte anschließend, er habe das Konzert so vollkommen umgeschrieben, daß man es auch als sein viertes ansehen könne.“⁴⁵⁸ Auf jeden Fall gehören die Klavierkonzerte Prokofjews zu den am regelmässigsten erscheinenden Konzerten aus dem 20. Jahrhundert in Kleckis Repertoire. Deren effektvolle Originalität, gepaart mit der Prokofjew so eigener Lyrizität in bestimmten Passagen und Sätzen, scheint den Dirigenten also besonders interessiert zu haben.

Davon ausgehend lassen sich zahlreiche weitere zeitgenössische Klavierkonzerte aus Kleckis Repertoire herausfiltern, die innerhalb des Gattungskanons zwar nie den Stellenwert etwa von Prokofjews Werken erlangten, jedoch ebenso ein Abbild der Diversität kompositorischen Schaffens jener Zeit darstellen. So wurden die Probleme, die sich dank verschiedener neuer Kompositionstechniken im Anschluss an die frühe Moderne und gattungsspezifischer Möglichkeiten auftraten, auf ganz unterschiedliche Weise angegangen. Die Solokonzerte aus den Jahren zwischen den Weltkriegen, die also ungefähr parallel zu Prokofjews späten Klavierkonzerten in den 1930er Jahren

⁴⁵⁷ Prokofjew 1993, S. 47f.

⁴⁵⁸ Roeder 2000, S. 293.

entstanden und die Klecki vereinzelt interpretierte, sind stark den neoklassizistischen Stilmitteln verhaftet; etwa Khatchaturians Klavierkonzert von 1936, das zudem auffallend von der armenischen Volksmusik inspiriert ist⁴⁵⁹, Martinus zweites Klavierkonzert von 1934⁴⁶⁰ oder Alan Rawsthornes erstes Klavierkonzert aus dem Jahr 1939, das Klecki 1946 in Paris zur Aufführung brachte⁴⁶¹. In derselben Kategorie der Zwischenkriegszeit mit neoklassizistischem Hintergrund können auch Ravels Gattungsbeiträge, das G-Dur-Konzert sowie das Konzert für die linke Hand – beide 1931 fertiggestellt – verortet werden. Letzteres schrieb der Komponist im Auftrag des einarmigen Wiener Pianisten Paul Wittgenstein, der zur gleichen Zeit bei Prokofjew ein Klavierkonzert für die linke Hand bestellte und das als das Vierte des Komponisten gerechnet wird.⁴⁶² Ravels Werke zeigen über die neoklassizistische Anlage hinaus deutliche Einflüsse aus der amerikanischen Jazz- und der baskischen Volksmusik, was diesen eine für den Komponisten typische stilistische Färbung verleihen. Sämtliche hier erwähnten Klavierkonzerte waren für Klecki zwar in der Summe regelmässige, d. h. während seiner gesamten Dirigentenkarriere konstant programmierte Ausflüge in das neoklassizistische Konzert, jedoch blieben die jeweiligen Interpretationen zumeist einmalige Angelegenheiten. Dies vermag insofern zu erstaunen, als Kleckis Musik im Allgemeinen und sein einziges Klavierkonzert aus dem Jahr 1930 im Speziellen ebenfalls dem neoklassizistischen Geist entsprungen sind und entsprechende stilistische sowie formale Spezifikationen zeigen. Eine Ausnahme bildet allerdings Alfredo Casellas Konzert für Klavier, Streicher, Pauken und Schlagzeug, op. 69. Das 1943 fertiggestellte, von Paul Sacher in Auftrag gegebene Werk interpretierte Klecki knapp zehnmal in einem Konzert. Auch Casellas Musik orientiert sich am Neoklassizismus Strawinskys. Auffallend oft programmiert Klecki dieses (Orchester-) Konzert als Eröffnungswerk eines Abends. Dank der relativ kurzen Aufführungsdauer von rund 20 Minuten sowie der äusserst effektvollen Rhythmik und an Fanfaren

⁴⁵⁹ Durch Klecki am 11. Januar 1956 in Rom interpretiert. Solist war der belgische Pianist Carlo van Neste.

⁴⁶⁰ Vgl. Konzert vom 3. Mai 1963 in Düsseldorf mit Rudolf Firkusny als Solist.

⁴⁶¹ Vgl. Konzert vom 22. April 1946 mit dem damals erst 25jährigen Jacques Genty am Klavier.

⁴⁶² Wittgenstein hielt nichts von diesem Konzert und antwortete Prokofjew: „Ich danke Ihnen für das Konzert, aber ich verstehe keine einzige Note und werde es nicht spielen!“ (Prokofjew 1993, S. 116). Prokofjews Plan, das Konzert für zwei Hände umzuarbeiten, wurde nie umgesetzt. Schliesslich wurde es erst 1956, drei Jahre nach dem Tod des Komponisten, uraufgeführt. Vgl. ebda.

erinnernden Bläserensätzen ist diese Positionierung nachvollziehbar. In der Regel lässt Klecki im Verlauf des Programms ein weiteres – man ist versucht zu sagen „richtiges“ – Klavierkonzert spielen. Das Publikum kommt so in den Genuss, an einem Abend zwei Konzerte mit teilweise namhaften Pianistinnen und Pianisten zu Gehör zu bekommen, und zwar mit zwei ganz unterschiedlichen Kompositionen. Darunter befinden sich Namen wie Clara Haskil⁴⁶³, Eduardo del Pueyo⁴⁶⁴, Claudio Arrau⁴⁶⁵, Gina Bachauer⁴⁶⁶ und der damals junge Bruno Leonardo Gelber⁴⁶⁷. Es ist Klecki jedenfalls hoch anzurechnen, den bereits bald nach seinem Tod 1947 in Vergessenheit geratenen Casella auch ausserhalb von dessen Heimat, u. a. in den USA, bekannt gemacht zu haben.

Dass sich das Konzert auch im 20. Jahrhundert als beliebte Gattung zu halten vermochte, auch für Komponistinnen und Komponisten, hat verschiedene Gründe. Der wichtigste liegt wohl in der dramaturgischen Anlage mit dem Wechselspiel zwischen virtuosem Solo und Tutti, die sich unabhängig von der Kompositionstechnik auf eindringliche Weise realisieren lässt:

„Das Konzert hingegen [im Gegensatz zur Symphonie⁴⁶⁸] nahm weiterhin einen wichtigen Platz in der Musik des 20. Jahrhunderts ein. Es erwies sich als beständige und anpassungsfähige Gattung, die sich mit den Ideen des neuen Jahrhunderts vereinbaren ließ, ohne daß dabei ihre wesentlichen Merkmale hätten geopfert werden müssen. Diese Merkmale – der Kontrast zwischen Solo und Orchester sowie die virtuose Darbietung – sind genau die Eigenschaften, durch welche das starke Interesse an der Gattung aufrechterhalten wird. Das Publikum ist noch immer begierig darauf, große virtuose Interpreten zu hören und zu sehen; dem dramatischen Nebeneinander von Solo- und Orchesterdarbietung beiwohnen zu können, erhöht die Spannung einer solchen Aufführung noch.“⁴⁶⁹

⁴⁶³ Vgl. Konzert vom 27. Oktober 1953 in Genua. Ausserdem: 2. Klavierkonzert von Chopin.

⁴⁶⁴ Vgl. Konzert vom 20. Februar 1954 in Mailand: Ausserdem: 26. Klavierkonzert von Mozart (KV 537).

⁴⁶⁵ Vgl. Konzert vom 26. Januar 1959 in Dallas. Ausserdem: 5. Klavierkonzert von Beethoven.

⁴⁶⁶ Vgl. Konzert vom 13./14. Februar 1964 in Chicago. Ausserdem: Klavierkonzert von Grieg.

⁴⁶⁷ Vgl. Konzert vom 4./5. April 1968 in Bern. Ausserdem: 3. Klavierkonzert von Beethoven.

⁴⁶⁸ Allerdings war es um die Symphonie zu dieser Zeit nicht so arg bestellt, wie dieses Votum impliziert. Vgl. hierzu auch die Ausführungen im Kapitel über die Symphonie in Kleckis Repertoire, wo auf den proklamierten Untergang der Symphonie im 20. Jahrhundert bei Blumröder eingegangen wird.

⁴⁶⁹ Roeder 2000, S. 288f.

Im Vordergrund stand also weiterhin, analog zum 19. Jahrhundert, die Virtuosität, womit verstärkt die Publikumssicht in den Vordergrund gerückt und auch in kompositorischer Hinsicht dessen Erwartungen zu erfüllen versucht wurde, und zwar unabhängig vom jeweiligen Kompositionsstil. Es mag diesem Umstand geschuldet sein, dass sich Klecki in der Gattung des Solokonzerts, und hier insbesondere beim Klavierkonzert, auch in atonale Gefilde wagt, wenn auch lediglich vereinzelt. Freilich wird in zahlreichen Fällen der Versuch unternommen, die gängigen Gattungsmerkmale, etwa in Bezug auf die Anzahl Sätze – etwa in Adolf Brunnens zweisätzigen, komplett tonal gehaltenen Partita für Klavier und Orchester aus dem Jahr 1939, die Klecki einmal aufführte⁴⁷⁰ – oder die typische Solo-Tutti-Struktur aufzubrechen. Das zeigt sich bereits an der Oberfläche bei den Werkbezeichnungen, wenn der Begriff „Klavierkonzert“ vermieden und stattdessen das durchaus solistische Instrument entweder gar nicht oder lediglich als Zusatz erwähnt wird. Hierbei geht es darum, das Solokonzert formal und inhaltlich von der tradierten Überlieferung in eine neue, durch unzählige kompositionstechnische Möglichkeiten erweiterte Zeit zu führen, ohne es zu negieren. Denn die Gegenüberstellung von Solo und Tutti bleibt bestehen und damit auch das der Gattung immanente „concertare“ im ursprünglichen Sinn.

Wenn weiter oben von atonalen Werken in Kleckis Repertoire die Rede war, so sind damit insbesondere diejenigen Klavierkonzerte gemeint, die weitgehend auf einer zwölftönigen Kompositionstechnik basieren oder zumindest stark davon beeinflusst sind. Dazu zählen die um die Mitte des Jahrhunderts entstandenen Gattungsbeiträge von Antonio Veretti (1948/49 komponiert, drei Aufführungen), Carlo Jachino (1952, eine Aufführung) und Karl-Birger Blomdahl (1953, zwei Aufführungen). Interessant in diesem Zusammenhang ist die jeweilige Einbettung in die ansonsten sehr traditionell gestalteten Programme. So steht Blomdahls bezeichnenderweise nicht als „Klavierkonzert“ sondern als „Kammerkonzert für Klavier, Blech und Perkussion“ benannte Werk zwischen Mozarts g-Moll- und Brahms' zweiter Symphonie.⁴⁷¹ Das erste Klavierkonzert von Jachino, das zwischen dodekaphonen und gänzlich tonalen Abschnitten wechselt, ist zwischen einem Vivaldi-Konzert aus dem *Estro armonico* und

⁴⁷⁰ Vgl. Konzert vom 6. März 1947 im Tonhalle-Saal Zürich mit Walter Frey als Solist und dem St. Galler Konzertverein.

⁴⁷¹ Vgl. Konzert vom 11./12. März 1959 in Stockholm.

Beethovens dritter Symphonie eingebettet.⁴⁷² Auch bei Veretti präsentiert sich die Situation mit einer Ausnahme nicht anders.⁴⁷³ Die Ausnahme betrifft die Aufführung vom 9. September 1950 in Venedig, in welcher ausschliesslich neuere Werke erklangen, die in den späten 1940er Jahren entstanden sind. Es ist damit das einzig nachweisbare Konzert Kleckis, in dem er ausschliesslich aktuelle Kompositionen interpretierte, was für den Dirigenten äusserst aussergewöhnlich ist. Neben dem erwähnten Klavierkonzert von Veretti standen Bartóks Violakonzert, Antonio Ceces zweites Orchesterkonzert für Streicher, Blechbläser und Klavier sowie Bruno Bettinellis *Fantasia per quatuor e orchestra* als Eröffnungsstück auf dem Programm. Sämtliche Werke wiesen damit einen konzertierenden Charakter auf. Das heisst auch, dass mehrere Solisten bzw. im Falle der *Fantasia* ein Solistenquartett, vermutlich aus dem Kreis des Orchesters, in Erscheinung traten. In Zusammenhang mit dem letztgenannten Komponisten ist auch dessen Klavierkonzert zu nennen, dessen Uraufführung Klecki im Oktober 1954 an der Mailänder Scala mit der italienischen Pianistin Ornella Puliti Santoliquido leitete.⁴⁷⁴ Zu einer Wiederholung des Konzerts mit derselben Solistin kam es knapp ein Jahr später in deren Heimatstadt Florenz.⁴⁷⁵ Im Gegensatz zu den oben erwähnten Konzerten Verettis, Jachinos und Blomdahls ist dieses grundsätzlich tonal gehalten und gemahnt mit seiner ausgeprägten kontrapunktischen Kompositionstechnik etwa an Werke Hindemiths oder Kleckis selbst.

Auffallend bei Solokonzerten des 20. Jahrhunderts ist, dass Klecki diese vorwiegend mit jungen, noch geringer Reputation ausgestatteten Pianistinnen und Pianisten interpretierte. Er ermöglichte diesen damit, sich als Solisten im Zusammenspiel mit einem grossen Orchester unter einem anerkannten Dirigenten zumindest vor heimischem Publikum zu präsentieren. Das führte auch dazu, dass Klecki mit zahlreichen Pianistinnen und Pianisten gearbeitet hat, die jegliche stilistische Couleur abdecken: vom jungen, aufstrebenden Talent, das den grossen Durchbruch u. U. nie schaffen sollte, bis hin zu gestandenen, international gefeierten Stars. Als negativer Nebeneffekt resultiert daraus die Tatsache, dass es kaum über mehrere Jahrzehnte

⁴⁷² Vgl. Konzert vom 20. März 1955 in Florenz.

⁴⁷³ Vgl. Konzerte vom 16. November 1950 in Kopenhagen (mit dem 10. Concerto grosso Händels und Berlioz' *Symphonie fantastique*) und vom 14. März 1951 in Rom (mit der Ouvertüre zu *Benvenuto Cellini* von Berlioz und Brahms' zweiter Symphonie).

⁴⁷⁴ Vgl. Konzerte vom 20./21. Oktober 1954 in Mailand.

⁴⁷⁵ Vgl. Konzert vom 16. Oktober 1955 in Florenz.

dauernde Kooperationen zwischen Klecki und einzelnen Solistinnen und Solisten gab. Die einzige Ausnahme bildet hier Nikita Magaloff, mit dem Klecki zwischen 1945 und 1967, d. h. also praktisch während seiner gesamten Dirigentenkarriere, in regelmässigen Abständen konzertierte.

Streicherkonzerte

In den Grundsätzen unterscheiden sich die weiteren Instrumentalkonzerte in Bezug auf Kleckis Repertoire nicht wesentlich von den Klavierkonzerten, weshalb an dieser Stelle auf eine ausführliche Werkschau verzichtet wird. Die wesentlichen Informationen in puncto Komponist/Werk, Anzahl Aufführungen und Solisten können der anschliessenden Auflistung entnommen werden. Wie eingangs des Kapitels erwähnt, bilden die Bläserkonzerte mit nur wenigen Interpretationen eine vernachlässigbare Gruppe. Anders präsentiert sich die Sachlage bei den Streicher- und insbesondere bei den Violinkonzerten, die Klecki fast ebenso häufig in seine Programme aufnahm wie die Klavierkonzerte. Auch hier wechseln sich die Namen arrivierter Solisten mit aufstrebenden Jungtalenten ab. Ebenso ist das Repertoire vornehmlich auf das klassisch-romantische sowie das zeitgenössische Konzert fokussiert. Natürlich sind es die grossen Werke der Konzertliteratur – auch dies eine Analogie zu den Klavierkonzerten –, die den Kern des Repertoires bilden. Beethoven und Brahms nehmen auch in diesem Genre mit ihren jeweils einzigen Violinkonzerten den grössten Anteil in Bezug auf die Aufführungszahl ein. Ergänzend zu den Hauptwerken in Kleckis Repertoire können die Gattungsbeiträge von Mozart, Dvořák und Mendelssohn hinzugerechnet werden. Es sind denn auch deren Werke, die Klecki einerseits zumeist mit arrivierten Instrumentalisten wie Yehudi Menuhin (Beethoven, Mendelssohn und zusätzlich Bach), Nathan Milstein (Beethoven, Brahms, Mozart und zusätzlich Bach sowie Prokofjew), Isaac Stern (Beethoven, Dvořák sowie zusätzlich Bartók, Tschaikowsky und Viotti) oder Arthur Grumiaux (Beethoven, Brahms, Mozart und zusätzlich Bach sowie Berg)⁴⁷⁶, jedoch auch mit weniger schillernden Solistinnen und

⁴⁷⁶ Freilich arbeitete Klecki auch mit weiteren schillernden Geigern wie Jascha Heifetz, Henryk Szering, Carl Flesch, David Oistrach und Zino Francescatti zusammen. Dies geschah jedoch lediglich vereinzelt und über eine geringe Zeitspanne, weshalb diese hier nicht vertieft werden sollen. Die Angaben zu den Kooperationen können im Anhang sowohl in der Konzert- als auch der Repertoireliste entnommen werden.

Solisten interpretierte. Insbesondere die vier hier genannten Violinisten waren Klecki während jeweils mehr als zwanzig Jahren treue Begleiter auf seinem künstlerischen Weg, was in Bezug auf die Pianistinnen und Pianisten nicht in gleichem Masse zu beobachten ist. So arbeitete er mit dem Belgier Grumiaux seit der Mitte der 1940er Jahre regelmässig zusammen. Die Kooperationen mit den bereits früh international gefeierten Menuhin und Stern dauerten von 1946 bis 1967 resp. 1949 bis 1969. Ihr gemeinsames Debut gaben der Dirigent und der damals dreissigjährige Menuhin anlässlich der Eröffnungsfeierlichkeiten zum Wiederaufbau der Mailänder Scala, und dies eher zufällig, weil Klecki, nachdem er bereits eine Woche zuvor das dritte Konzert dieser Reihe planungsgemäss dirigierte, kurzfristig für den erkrankten Dimitri Mitropoulos eingesprungen war.⁴⁷⁷ Der ganze Konzertabend⁴⁷⁸ wurde in der italienischen Presse wohlwollend aufgenommen, wie zahlreiche Rezensionen im Nachlass zeigen.⁴⁷⁹ Vielleicht auch deshalb kam es in der Folge immer wieder zu gemeinsamen Auftritten der beiden.

Sein Debut mit dem damals erst 29-jährigen, jedoch bereits international gefeierten Isaac Stern gab Klecki vier Jahre später ebenfalls an der Scala mit dem Beethoven-Konzert.⁴⁸⁰ Stern ist denn auch einer der wenigen Solisten, die sich in ihren eigenen Memoiren an Klecki erinnern und ihn zumindest erwähnen:

„Es gab einen bekannten Dirigenten namens Paul Klecki, ein wunderbarer Musiker, mit dem ich im Lauf der Jahre oft aufgetreten bin, an der Mailänder Scala, in der Schweiz, in Amerika und sonstwo. Er war ein polnischer Jude mit außergewöhnlichen musikalischen Fähigkeiten, hatte einen wunderbaren mitteleuropäischen Humor, ein schiefes Lächeln und ein Paar gewaltige Augenbrauen – die eine wölbte sich nach oben, die andere nach unten, was seinem Gesicht einen unverwechselbaren Ausdruck verlieh.“⁴⁸¹

Aus diesen Zeilen spricht grosse Anerkennung, nicht nur dem Musiker, sondern auch der Person Klecki gegenüber, dessen Humor dem Geiger offensichtlich gefiel. Stern erinnert sich auch an besagtes Mailänder Konzert:

⁴⁷⁷ Vgl. Anm. 138.

⁴⁷⁸ Auf dem Programm standen: *Egmont-Ouvertüre* (Beethoven), 2. Violinkonzert (Bach), 2. Violinkonzert (Mendelssohn), 5. Symphonie (Tschaikowsky). Vgl. Konzert vom 8. Juni 1946.

⁴⁷⁹ Vgl. die gesammelten Rezensionen zu diesem Konzert im Nachlass unter der Signatur K 5.6.

⁴⁸⁰ Vgl. Konzert vom 26. September 1949.

⁴⁸¹ Stern 2000, S. 92f.

„Am Abend des 26. September 1949 spielte ich das Violinkonzert von Beethoven in der Mailänder Scala mit deren Orchester unter der Leitung von Paul Klecki. Das Konzert war ein großer Erfolg. Sogar Zakin war von diesem Beethoven beeindruckt. Die Scala war ein wundervoller Rahmen, auch wenn das Orchester nur mittelmäßig klang.“⁴⁸²

Im Gegensatz zum ersten Zitat tritt an dieser Stelle mit der Aussage nach dem mittelmässigen Klang des Orchesters eine deutliche Kritik zutage, die nicht nur das Orchester selbst, sondern vielmehr auch den Dirigenten betrifft. Dennoch streicht Stern hier den Erfolg zumindest seines Beethoven-Konzerts heraus, der freilich auch Klecki zu verdanken gewesen sein dürfte.

Einen weiteren Erfolg feierte das Duo mit den Violinkonzerten Bartóks, wenngleich diese lediglich bei jeweils einer Gelegenheit aufgeführt wurden und sie Klecki vermutlich mit keinem anderen Solisten einstudierte. Das Erste wurde anlässlich des dritten Abonnementskonzertes des OSR in der Saison 1961/62⁴⁸³ von den Rezensenten äusserst positiv aufgenommen. Dabei wurden nicht nur Sterns technische und musikalische Fertigkeiten herausgestrichen, sondern darüber hinaus auch das gefühlvolle und angepasste Begleitspiel des Orchesters:

„A un grand chef, il faut un grand soliste. Les splendides qualités d'ordre technique et musical du célèbre violoniste Isaac Stern ont été proclamées ici à maintes reprises. Beauté, noblesse sans tache de la sonorité, pleine de suc, chaude, lisse, veloutée, que ne départ aucun vibrato à base de frivolité. Cette sonorité luit comme un fil d'or au travers des rusticités symphoniques, tour à tour sauvagement déchaînées ou amoureusement pacifiées du Premier Concerto de Bartok. L'œuvre est riche d'une fermentation, parfois désordonnée, où se conjuguent les épanchements folkloriques et rhapsodiques.

[...] Isaac Stern se met tout entier dans ses interprétations. Le métier, aussi accompli qu'il soit, n'apparaît jamais au premier plan. L'artiste s'absorbe complètement dans sa musique qu'il exprime dans sa plénitude expressive. C'est un merveilleux violoniste, un très bel artiste.

⁴⁸² Ebda., S. 111.

⁴⁸³ Vgl. Konzert von Anfang November 1961. Neben dem ersten Bartók-Konzert spielte Stern nach der Pause das 22. Violinkonzert in a-Moll des Geigenvirtuosen Giovanni Battista Viotti von 1803. Abgeschlossen wurde das Konzert mit Beethovens zweiter Symphonie.

En cela, il rejoint entièrement Paul Klecki, un possédé du travail bien fait et dont les accompagnements sont aussi des chefs-d'œuvre, profondément sentis.⁴⁸⁴

Aus diesen Zeilen wird deutlich, dass Klecki es verstand – obwohl er den effektvollen Orchesterwerken und dem eigenen Rampenlicht durchaus nicht abgeneigt war –, sich selbst bei den Solokonzerten zurückzunehmen, zumal mit gefeierten Solistinnen und Solisten der Zeit, und das Orchesterspiel ganz in deren Dienst zu stellen.

Mit dem belgischen Violinisten Arthur Grumiaux, geboren 1921, arbeitete Klecki Ende 1945 zum ersten Mal zusammen. Anlässlich eines Symphoniekonzerts im Brüsseler Palais voor schoone Kunsten – es war zugleich auch Kleckis Debut in Belgien⁴⁸⁵ –, interpretierten die beiden Brahms' Violinkonzert. Speziell aus gesellschaftlicher Sicht war die Anwesenheit der belgischen Königin Elisabeth.⁴⁸⁶ In musikalischer Hinsicht war dem Konzertabend, neben dem Solokonzert auch dank der einleitenden dritten *Leonore-Ouvertüre* und der abschliessenden *Pathétique*, ein ebenso grosser Erfolg beschieden:

„Zelden hebben we het openingstuk Leonoor 3 van Beethoven zoo rustig en ontroerend gehoord. Zelden ook was Tchaikovsky's Patetische symphonie zoo vrij van smakelooze pathetiek, en dat, niettegenstande het soms overdreven vertragen van de melodische phraseering.“⁴⁸⁷

Im Zentrum aber stand das angesprochene Brahms-Konzert, das nicht zuletzt dank dem jungen Grumiaux grossen Anklang fand, der als einheimischer Hoffnungsträger besonderes Wohlwollen genoss. Dem Rezensenten scheint das Talent des Violinisten immerhin bereits bei früherer Gelegenheit aufgefallen zu sein, was in der Kritik ebenso herausgestrichen wird. Gemessen an der folgenden langen Karriere Grumiaux', die zu diesem Zeitpunkt noch ganz am Anfang stand, wurde in der Einschätzung der Leistung jedoch kaum übertrieben:

⁴⁸⁴ Peter Lang in der *Nouvelle Revue de Lausanne* vom 8. November 1961 (im Nachlass unter der Signatur K 34.1).

⁴⁸⁵ „Paul Kletzki, de orkestleider van het vijfde abonnementsconcert in het Philharmonisch Gezelschap, was een onbekende te onzent. Hij is Pool van geboorte, doch vooral bekend bij het Zwitserech koncertpubliek.“ Kritik vom 11. Dezember 1945 in *Het Laatste Nieuws* (im Nachlass unter der Signatur K 4.8).

⁴⁸⁶ Ebda.: „Koningin Elisabeth woonde het concert bij.“

⁴⁸⁷ Ebda.

„Het concert in ré groot van Brahms werd gespeeld door A. Grumiaux. Verleden jaar hadden wij dezen vier-en-twintig-jarigen landgenoot een schitterende loopbaan voorgespeld. Sindsdien is Grumiaux, die zijn eersten prijs aan het Konservatorium te Brussel op zijn veertiende jaar behaalde, in Frankrijk en Engeland opgetreden en komt hij ons terug als een violist van de internationale klasse.

Zijn vertolking van het zoo bekende Brahms Concert is onberispelijk. De zuivere hooge klanken welke hij in het landelijk Adagio rustig kan volhouden zijn verrukkelijk. Bijgestaan door een leider als Kletzki, kon hij het slot op een meesterlijke wijze ten einde brengen.“⁴⁸⁸

Diese Konstellation ist wiederum ein Beispiel dafür, dass Klecki immer wieder jungen Musikerinnen und Musikern die Gelegenheit bot, mit einem grossen Orchester – in diesem Fall dem Radioorchester Bern – in deren Heimat zu konzertieren. Es darf davon ausgegangen werden, dass der Kontakt zwischen den beiden durch den legendären Produzenten und Gründer des Philharmonia Orchesters, Walter Legge, zustande kam, mit dem Klecki bereits im Mai 1945 einen Vertrag für Schallplattenaufnahmen abschloss. Der Kontakt zwischen den beiden vertiefte sich ein Jahr später, als Klecki für die Einspielung der vierten Brahms-Symphonie mit dem Luzerner Festivalorchester auf Wunsch Legges für Furtwängler einsprang, der seinerseits wegen des noch ausstehenden Urteils im Entnazifizierungsprozess nicht nach Luzern reisen durfte.⁴⁸⁹ Grumiaux seinerseits durfte ab demselben Jahr auf die Unterstützung und Förderung Legges zählen, der zahlreiche Konzerte und Einspielungen für den Violinisten in England, u. a. mit dem Hallé Orchestra, dem BBC Orchestra und dem Liverpool Philharmonic Orchestra organisierte⁴⁹⁰:

„Grâce à Walter Legge, Arthur Grumiaux obtient une ouverture sur le réseau international des agents de concerts, au plus haut niveau, une introduction auprès des plus grands chefs et des plus grands orchestres. Dans les conditions souvent difficiles de l'après-guerre, les engagements arrivent. Arthur Grumiaux n'a que vingt-quatre ans, il sait qu'il doit faire ses preuves face aux grands de l'époque: Kreisler,

⁴⁸⁸ Ebda.

⁴⁸⁹ Vgl. Christoph Vratz im Begleitheft der CD-Produktion mit der Liveeinspielung des besagten Luzerner Konzerts (S. 7). Historic Performances – Lucerne Festival. Paul Kletzki, Swiss Festival Orchestra. Audite 95.642. Stuttgart 2016. „Auf der Suche nach einem Ersatz [für Furtwängler] kommt Legge auf Paul Kletzki, mit dem er bereits im Mai 1945 einen Vertrag für die «Columbia Graphophone Company» (ebenfalls Teil der EMI) abgeschlossen hatte.“

⁴⁹⁰ Vgl. Winthrop, Laurence und Michel 1996, S. 46ff.

Heifetz, Enesco, Elman, Francescatti, Milstein, tous habités par la musique qu'ils traduisent dans un grand souffle romantique."⁴⁹¹

Ab diesem Zeitpunkt konzertierten Grumiaux und Klecki über zwei Jahrzehnte lang regelmässig miteinander, mit Kompositionen von Bach über Mozart und Beethoven bis zu Berg und Ravels *Tzigane*, an unterschiedlichen Orten der Welt, bis hin zu einer ausgedehnten Israel-Tournee im Frühjahr 1953. Dabei zeigt sich nicht nur die Repertoirevielfalt Grumiaux', sondern ebenso diejenige Kleckis, die dieser mit einem weiteren arrivierten Violinisten über mehrere Jahre des Zusammenwirkens unter Beweis stellte. Die Rede ist von Nathan Milstein, der auf den knapp zwanzig Jahre jüngeren Grumiaux grosse Stücke hielt, wie das Vorwort zu dessen Biographie zeigt:

„Arthur Grumiaux était le violoniste que je préférais. Chez lui, j'aimais tout parce que tout était intéressant, chaleureux et vrai. Je l'admirais, pas seulement comme musicien, mais aussi comme violoniste. [...] Arthur Grumiaux était unique, ne ressemblait à personne. J'ai une très grande admiration pour lui et suis triste de nos rencontres trop rares. [...]“⁴⁹²

In puncto Repertoire ähneln sich die beiden Geiger aus unterschiedlichen Generationen und ebenso unterschiedlichen geographischen Räumen stark. Zentral sind auch hier die Komponisten Bach, Beethoven und Brahms. Das Violinkonzert des Letzteren sollte 1952 den späten Beginn einer letztlich jahrelangen Zusammenarbeit zwischen Milstein und Klecki markieren, als es anlässlich des *Septembre musical* in Montreux erklang.⁴⁹³ Vier Jahre später fand die Kooperation eine Fortsetzung in Florenz⁴⁹⁴ mit dem Beethoven- und wiederum in Montreux⁴⁹⁵ mit dem Dvořák-Konzert. Die kleine Stadt am Genfersee scheint überhaupt ein Fixpunkt in beider Terminkalender gewesen zu sein. Beim Schweizer Staatsbürger Klecki mit Wohnsitz im Land mag dies weniger erstaunen, bei Milstein lediglich auf den ersten Blick. Denn dieser erhielt zwar in den 1940er Jahren die amerikanische Staatsbürgerschaft, lebte jedoch ab dem Zweiten Weltkrieg meistens in Europa, genauer in London und Paris.⁴⁹⁶ Der Weg nach Montreux

⁴⁹¹ Ebda., S. 52.

⁴⁹² Ebda. S. 7f. Obwohl das Buch 1996 erschien, ist das Vorwort mit 20. Mai 1987 datiert und entstand demnach rund ein halbes Jahr nach dem Tod Grumiaux'. Milstein selbst starb 1992.

⁴⁹³ Vgl. Konzert vom 10. September 1952.

⁴⁹⁴ Vgl. Konzert vom 30. Mai 1956.

⁴⁹⁵ Vgl. Konzert vom 13. September 1956.

⁴⁹⁶ Vgl. Eggebrecht 2000, S. 370.

war also auch für ihn relativ kurz. So ergab es sich, dass Milstein und Klecki auch in späteren Jahren gemeinsam dort konzertierten, nämlich am 6. September 1960 mit dem NDR Symphonieorchester Hamburg und am 24. August 1965 mit dem Gürzenich-Orchester Köln. Im ersten dieser beiden Konzerte interpretierte Milstein, wie bereits acht Jahre zuvor, das Brahms-Konzert.⁴⁹⁷ In seiner Rezension legt der Musikpublizist Hermann Lang in der *Nouvelle Revue de Lausanne* den Schwerpunkt auf die seltene Musikalität des Solisten sowie dessen aussergewöhnliche Leichtigkeit und Eleganz im Spiel. In eigentümlicher Weise vergleicht er dabei Milstein mit Isaac Stern, der ganz andere Vorzüge aufzuweisen hat:

„Si Nathan Milstein, l'éminent soliste, ne possède pas la chaude sonorité d'un Isaac Stern, il captive par l'extraordinaire limpidité, l'élégance racée de son jeu. Pas une luminosité extraordinaires [sic!], au service d'une musicalité rare. Relevons une robustesse d'expression dans le final à la hongroise, solidement agrippé, puissamment terrien, qui envoûtait littéralement.“⁴⁹⁸

Der Schlusssatz erfährt aufgrund seiner geerdeten Kraft und packenden Art eine besondere Erwähnung, welche den Rezensenten offensichtlich zu verzaubern vermochte. Jedoch erhält auch das Orchester bzw. Klecki und der Solooboist ein besonderes Lob, wenn Lang schreibt: „Célébrons enfin les mérites transcendants de l'Orchestre de Hambourg qui, guidé par un instinct infaillible par Paul Klecki, traduit Brahms avec un lyrisme où le solo de hautbois de l'Adagio mérite une mention particulièrement admirative.“⁴⁹⁹ Vielleicht ist es gerade dieser „unfehlbare Instinkt“, den ein Dirigent bei der Leitung eines Solokonzerts mitbringen muss, um spontan auf die Solodarbietung reagieren zu können und dadurch eine Symbiose zwischen Orchester und Solist zu schaffen, die sich auf die Qualität der Aufführung auswirkt. Für Milstein war möglicherweise genau das Wissen um diesen Instinkt ausschlaggebend, um regelmässig mit Klecki aufzutreten. Analog zu Grumiaux (mit dem Konzert von Alban Berg) führte Klecki auch mit Milstein ein Violinkonzert der Klassischen Moderne auf, nämlich das Zweite von Prokofjew.⁵⁰⁰ Zwar zählen gerade die beiden hier erwähnten

⁴⁹⁷ Von diesem Konzert existieren Radioaufnahmen, die beim Westschweizer Label Claves Records als CD erhältlich sind (Katalog-Nr.: CD 50-2708).

⁴⁹⁸ Hermann Lang in der *Nouvelle Revue de Lausanne* vom 8. September 1960 (im Nachlass unter der Signatur K 17.2).

⁴⁹⁹ Ebda.

⁵⁰⁰ Vgl. Konzerte vom 23. und 25. Oktober 1965 in der Mailänder Scala.

Konzerte bereits seit jeher zum Kanon der Violinliteratur, jedoch stehen beide sinnbildlich für Kleckis Bemühen auch um die zeitgenössische Musik. Komponiert wurden beide Konzerte zu derselben Zeit, nämlich 1935, und markieren je auf ihre Weise einen Höhe- bzw. Wendepunkt. Hier steht eine Art Requiem („Dem Andenken eines Engels“), das die Dodekaphonie und tonale Elemente, die sich aus der zugrunde liegenden Zwölftonreihe ergeben – unter Einbezug der Kärntner Weise im ersten und dem Bach-Choral „Es ist genug“ im zweiten Satz – in ihrer stark strukturierten formalen Anlage auf symbiotische Weise miteinander verschmilzt. Dort markiert Prokofjews zweites Violinkonzert einen Gegenpol zu seinem zwanzig Jahre früher entstandenen ersten, das noch vorwiegend „vom Kontrast zwischen lyrischen und grotesken Elementen lebt“⁵⁰¹. Mit dem zweiten, kurz vor der definitiven Rückkehr des Komponisten in die Sowjetunion 1936 entstandenen Konzert, findet Prokofjew zu einer neuen Einfachheit sowohl in Bezug auf die klassische formale Anlage als auch den fast durchgehend lyrischen Grundton. Lediglich im Schlusssatz wird dieser „von aggressiveren Klangbildungen und rhythmisch-geprägten Impulsen verdrängt“⁵⁰². Schliesslich sind hier auch die wiederentdeckten russischen Themen zu nennen, die bereits im Hauptthema des Kopfsatzes deutlich zutage treten, obwohl das Konzert nicht in der Sowjetunion, sondern an den unterschiedlichen Orten der Welt entstanden ist:

„1935 bestellte eine Anzahl von Verehrern des französischen Geigers Soëtans bei mir ein Violinkonzert, für das Soëtans für ein Jahr das alleinige Aufführungsrecht bekommen sollte. Ich war gleich einverstanden, denn ich hatte damals ohnehin die Absicht, etwas für Geige zu schreiben, und hatte schon einiges Material gesammelt. Die vielen Orte, an denen ich an dem Konzert arbeitete, sind charakteristisch für das Nomadenleben, das ein konzertierender Künstler führen muß. Das Hauptthema des ersten Satzes entstand in Paris, das des zweiten in Woronesch, die Instrumentation vollendete ich in Baku, die Uraufführung fand im Dezember 1935 in Madrid statt.“⁵⁰³

Diese Aufzählung Prokofjews zeigt augenscheinlich das kosmopolitische Wesen des Komponisten; eine Eigenschaft, die dieser mit zahlreichen weiteren Künstlern und insbesondere mit Klecki teilt, der seinerseits auf der ganzen Welt tätig war und mit aktuellen Komponisten und Musikerinnen in Kontakt trat. Daraus entstanden auch in Bezug auf die Violinkonzerte interessante Kooperationen mit jungen Geigern und

⁵⁰¹ Streller 2003, S. 204.

⁵⁰² Ebda.

⁵⁰³ Prokofjew 1993, S. 123.

zeitgenössischen Tonschöpfern. Ausgehend von den kanonischen Violinkonzerten Prokofjewscher und Bergscher Prägung, zu denen etwa auch die Konzerte von Strawinsky und die weiter oben besprochenen Bartók-Konzerte zu zählen sind, lässt sich nun der Bogen zu den weniger bekannten zeitgenössischen Gattungsbeiträgen spannen, die ebenfalls in nicht geringer Anzahl in Kleckis Repertoire in Erscheinung treten.

Das aus dem Jahr 1948 stammende, recht virtuose Violinkonzert des Italieners Mario Guarino (1900-1971) interpretierte Klecki mindestens bei zwei Gelegenheiten: Ende März 1951 in Rom sowie im November desselben Jahres in Neapel. Typischerweise fanden die Aufführungen im Heimatland des Komponisten statt. Es ist damit nicht auszuschliessen, dass dieser zumindest bei einer der beiden Gelegenheiten als Zuhörer im Saal sass. Es ist ausserdem gut möglich, dass analog zu den Klavierkonzerten auch bei diesen Konzerten jeweils ein junger italienischer Violinist den Solopart spielte. Unglücklicherweise hat Klecki in seinem eigenhändigen Konzertkalender keine entsprechenden Hinweise gegeben. In diesem Jahr, das bezüglich Konzertprogramme gut dokumentiert ist, hielt sich Klecki mehrmals in Italien auf und gab mehrere Konzerte in unterschiedlichen Städten. Im März konzertierte er sechsmal in Italien, wovon zwei Aufführungen in Florenz und vier in Rom (im letzten mit dem Guarino-Konzert) stattfanden. Im April trat er in je einem Konzert in Mailand und Turin auf, Anfang Juli dirigierte er das Mailänder Scala-Orchester, um dann im November wiederum mehrere Aufführungen in Rom und eine in Neapel (zum zweiten Mal mit Guarinos Violinkonzert) zu leiten. Insgesamt präsentierte er sich 1951 damit 15mal dem italienischen Publikum. Grundsätzlich waren dabei die Programme ziemlich traditionell, und Klecki interpretierte vorwiegend die grossen Meister der klassisch-romantischen Epoche deutscher und französischer Provenienz. Speziell ist jedoch, dass er in elf der insgesamt 15 Konzertabenden ein zeitgenössisches italienisches Werk zum Klingen brachte. Neben dem Violinkonzert Guarinos (zweimal) waren dies das Klavierkonzert von Antonio Veretti (zweimal), die *Fantasia per Quatuor e Orchestra* von Bruno Bettinelli (einmal), die *Sinfonia in un tempo* von Gian Francesco Malipiero als Uraufführung (einmal), Goffredo Petrassis Partita für Orchester und die Kantate *Noche Oscura* (je einmal), Ildebrando Pizzettis *Canzone di beni perduti* (zweimal, wovon einmal als Mailänder Erstaufführung) sowie die *Sinfonia concertante* mit obligater Solobratsche von Mario Zafred ebenfalls als Uraufführung (einmal). Dieser Umstand mag auffallend für italienische Komponisten sein (auch im folgenden Jahr

interpretierte Klecki einige italienische Werke in Italien), jedoch gilt dies, wenn auch in geringerem Masse, auch für schweizerische⁵⁰⁴ und nordische⁵⁰⁵ Tonsetzer, die Klecki allesamt in deren Heimatland aufführte und nur in wenigen Fällen, d. h. sofern in dessen subjektiver Wahrnehmung die Qualität entsprechend hoch war, auch in die Welt hinaustrug.

Aus der gemässigten Moderne sind abschliessend die Violinkonzerte des in Österreich geborenen Amerikaners Robert Starer⁵⁰⁶, bei Klecki als Rhapsodie für Violine und Orchester bezeichnet, und des Briten William Walton, das in den Jahren 1938-39 im Auftrag von Jascha Heifetz komponiert wurde, zu nennen. Letzteres dirigierte Klecki als australische Erstaufführung 1948 in Sidney, und zwar mit dem damals 33jährigen australischen Geiger Ernest Llewellyn. Eine besondere Erwähnung verdient auch das Violinkonzert des in Carouge (Kanton Genf) geborenen Mathieu Vibert, das Klecki 1950 in Paris zur Erstaufführung⁵⁰⁷ brachte. In Kleckis Nachlass findet sich eine autographe Reinschrift eines Liedes für Mezzosopran und Klavier („À une amie“) sowie mehrere Reproduktionen der Handschrift des Komponisten anderer Werke (u. a. der Klavierauszug des Kopfsatzes des Violinkonzerts).⁵⁰⁸ Mit anderen Worten haben sich die beiden, wenn auch in keiner anderen Quelle explizit erwähnt, mit Sicherheit gekannt und Klecki empfand es wohl als seine Pflicht, seinem Landsmann mit der Leitung der Uraufführung einen Dienst zu erweisen.⁵⁰⁹

Während die Klavier- und Violinkonzerte zeitgenössischer Komponisten in Kleckis Repertoire durchaus eine massgebende Rolle spielen, zeigt sich die Werkauswahl bei den übrigen Streicherkonzerten von ihrer traditionellen Seite. Das mag auch daran liegen, dass sowohl die Violoncello- als auch die Violakonzerte allein aufgrund ihrer Anzahl im Vergleich stark untervertreten sind. So lassen sich gerade einmal zwei verschiedene Bratschenkonzerte finden, die Klecki darüber hinaus lediglich ein- resp. zweimal interpretierte und die (mittlerweile) zum Kanon der Viola-Literatur gehören: Carl

⁵⁰⁴ Z. B. Luc Balmer, Adolf Brunner, Willy Burkhard, Rolf Liebermann, Peter Mieg etc.

⁵⁰⁵ Z. B. Hugo Alfvén, Kurt Magnus Atterberg, Niels Viggo Bentzon, Karl-Birger Blomdahl etc.

⁵⁰⁶ Vgl. Konzert vom 6. Dezember 1958 in Dalls als Jubiläumskonzert zum zehnjährigen Bestehen des Staates Israels.

⁵⁰⁷ Vgl. Konzert vom 13. Februar 1950.

⁵⁰⁸ Vgl. im Nachlass die Signaturen G 39.1-5 sowie H 227.1-2.

⁵⁰⁹ Zu Vibert vgl. Vibert 2008.

Stamitz' Konzert in D-Dur⁵¹⁰ und das Violakonzert von Bartók⁵¹¹. Das von verschiedenen Personen zu Ende komponierte Werk des Ungarn wurde dabei beide Male von demjenigen Bratscher interpretiert, der das Werk 1944 bestellte und am 2. Dezember 1949 auch zur Uraufführung brachte. Die Rede ist von William Primrose. Die erste gemeinsame Aufführung durch Primrose und Klecki erfuhr das Konzert bereits am 9. September 1950 in Venedig, also weniger als ein Jahr nach der Erstaufführung. Interessanterweise bestand der gesamte Konzertabend aus Werken, die 1949 komponiert, oder im Fall von Bartók durch Dritte fertiggestellt wurde.⁵¹²

Auch die Cellokonzerte fördern vorwiegend „Klassiker“ zutage: Dvořák, Haydn und Schumann sind die bedeutendsten Komponistennamen, deren Konzerte Klecki zwischen 1945 und 1969 allesamt mindestens einmal mit dem französischen Musiker Pierre Fournier, der seit 1956 in der Schweiz lebte, aufführte. Damit gehört auch Fournier zu den Solisten – wie etwa Grumiaux, Milstein und Magaloff –, die über mehrere Jahrzehnte hinweg regelmässig gemeinsam mit Klecki arbeiteten. Eine einmalige Kooperation hingegen ergab sich mit dem grossen Gregor Piatigorsky, der gemeinsam mit Wladimir Horowitz und Nathan Milstein ein Trio bildete; die sogenannten *Drei Musketiere*⁵¹³. Anlässlich eines Abonnementkonzerts in Dallas⁵¹⁴ gelangte das Dvořák-Konzert zur Aufführung. Klecki war zu dieser Zeit Chefdirigent des Dallas Symphony Orchestra und dürfte selbst darauf hingewirkt haben, mit dem bekannten Cellisten zusammenarbeiten zu können.

Die nachfolgende Liste enthält alle aus der Konzertliste extrahierten, von Klecki dirigierten Solokonzerte aus dem Zeitraum zwischen 1943 und 1973. Neben dem Komponistennamen und den einzelnen Werken selbst, enthält die dritte Spalte die

⁵¹⁰ Vgl. Konzert vom 17. Dezember 1952.

⁵¹¹ Vgl. Konzerte vom 9. September 1950 in Venedig und vom 5. Juni 1953 in London.

⁵¹² Vgl. auch die Ausführungen im Kapitel „Programmgestaltung“.

⁵¹³ Vgl. z. B. Eggebrecht 2000, S. 365: „Jedenfalls verließen Horowitz 1924 und Milstein 1925 die Sowjetunion. In Berlin trafen sie wieder zusammen und konzertierten nun gemeinsam in Europa. Mit von der Partie war ab 1932 Piatigorsky, der ehemalige Solocellist der Berliner Philharmoniker, der wie seine beiden Kollegen einer der großen Instrumentalisten dieses Jahrhunderts wurde. Man nannte sie spaßhaft »die drei Musketiere«.“

⁵¹⁴ Vgl. Konzert vom 2. November 1960 in Dallas. Klecki war zu dieser Zeit Chefdirigent des dortigen Orchesters und dürfte zumindest selbst den Wunsch gehabt haben, dieses Konzert mit Piatigorsky zu spielen.

Anzahl Aufführungen und die letzte Spalte sämtliche bekannten Solistinnen und Solisten. Zu berücksichtigen ist dabei, dass die Anzahl Aufführungen nicht zwingend mit den erwähnten Namen korrespondiert; vielmehr sind die beiden Informationen getrennt voneinander zu betrachten. Auch werden unbekannte Solistinnen und Solisten nicht erwähnt, sofern beim betreffenden Werk andere Namen bekannt sind.

Bach, J. S.	1. Violinkonzert, a-Moll	1	Milstein
	2. Violinkonzert, E-Dur	4	Menuhin, Grumiaux, Gertler
	Doppelkonzert (Violine, Oboe), d-Moll	3	k. A.
Bartók, Béla	2. Klavierkonzert	1	Anda
	1. Violinkonzert	2	Stern
	2. Violinkonzert	2	Stern
	Violakonzert	2	Primrose
Beethoven, L. van	1. Klavierkonzert, C-Dur	7	Ashkenazy, Eschenbach, Freudenthal
	2. Klavierkonzert, B-Dur	4	Yankoff, Osborn
	3. Klavierkonzert, c-Moll	10	Eschenbach, Solomon, Gelber, Gilels, Studer, Rogoff
	4. Klavierkonzert, G-Dur	4	Entremont, Aeschbacher
	5. Klavierkonzert, Es-Dur	17	de Groot, Gilels, Casadesus, H. Menuhin, Katchen, Fischer, Arrau, Magaloff, Firkušný, Solomon, Perlemuter, Weiss
	Klavierkonzert (unspez.)	2	k. A.
	Violinkonzert, D-Dur	21	Flesch, Grumiaux, Wolf, Weissenberg, Quesnel, Menuhin, Milstein, Stern, Szeryng, Furrer, Ferras, Fietz, Oistrach
	1. Violinromanze, G-Dur	1	k. A.
	2. Violinromanze, F-Dur	1	k. A.
	Konzert (unspez.)	1	k. A.
Berg, Alban	Violinkonzert	7	Ferras, Grumiaux, Gerber
Bettinelli, Bruno	Klavierkonzert	3	[UA] Santoliquido
Bloch, Ernest	Violinkonzert	2	Zeitlin
Blomdahl, K.-B.	Kammerkonzert (Klavier)	2	k. A.
Brahms, Johannes	1. Klavierkonzert, d-Moll	4	Cherkassky, Entremont, Kempff
	2. Klavierkonzert, B-Dur	13	Fischer, Gelber, Arrau, Anda, Rubinstein, Costa, Solomon, (Kramer? unleserlich)

	Violinkonzert, D-Dur	17	Schwalbe, Grumiaux, Szeryng, Pierangeli, Voicu, Milstein, Fietz, Bobesco, Francescatti, Telmanyi, Saxensköld
	Doppelkonzert (Violine, Cello), a-Moll	3	Schneeberger/Looser, A. und H. Busch
Bruch, Max	Violinkonzert Nr. 1, g-Moll	3	Rosand, Schneiderhahn
Brunner, Adolf	Partita für Klavier und Orchester	1	Frey
Busoni, Ferruccio	Violinkonzert, D-Dur	2	k. A.
Casella, Alfredo	Konzert für Klavier, Streicher, Pauken und Schlagzeug, op. 69	9	Gelber, del Pueyo, Bachauer, Haskil, Arrau
Chopin, Frédéric	1. Klavierkonzert, e-Moll	8	Pollini, Rubinstein, Brailowsky, Magaloff, Horszowski
	2. Klavierkonzert, f-Moll	22	Magaloff, Ehrling, Weissenberg, Sauer-Morales, Coalstad, Kagan, Datyner, Malcuzyński, Haskil, Ashkenazy, François, Uninsky
	Klavierkonzert (unspez.)	3	Ehrling
Cimarosa, Domenico	Konzert für Oboe und Streicher, C-Dur	2	Green
Dvořák, Antonín	Violinkonzert, a-Moll	12	Hirt, Valasek, Stern, Suk, Flesch, Wolf, Milstein
	Cellokonzert, h-Moll	7	Piatigorsky, Aldulescu, Fournier, Amfitheatrof
Franck, César	Variations symphoniques (Klavier)	6	Frey, Harrison
Glasunow, A. K.	Violinkonzert, a-Moll	4	Ricci, Erduran
Grieg, Edvard	Klavierkonzert, a-Moll	4	Bachauer, Joyce
Guarino, Mario	Violinkonzert	2	k. A.
Händel, G. F.	1. Orgelkonzert, g-Moll	1	Dupré
	Orgelkonzert (unspez.)	1	k. A.
Haydn, Joseph	1. Violinkonzert, C-Dur	1	Geyer
	1. Cellokonzert, C-Dur	2	Fournier
	2. Cellonkonzert, D-Dur	2	Fournier
	Cellokonzert (unspez.)	1	Fournier
Ibert, Jacques	Flötenkonzert	3	Chugg
Jachino, Carlo	1. Klavierkonzert	1	Capuana
Khatchaturian, A. I.	Klavierkonzert	1	van Neste
	Violinkonzert	1	Fietz
	Cellokonzert	1	Kurtz
Liszt, Franz	1. Klavierkonzert, Es-Dur	5	Bolet, Lipatti, Egger
	2. Klavierkonzert, A-Dur	1	(Kramer? unleserlich)
Martinu, Bohuslav	2. Klavierkonzert	1	Firkusny
	Violinkonzert (unspez.)	1	Holst

Mendelssohn-Bartholdy Violinkonzert, e-Moll	8	Menuhin, Wilkomirska, Zurbrügg, Francescatti, Odnoposoff
Mozart, W. A.	7. Klavierkonzert (Lodron)	1 k. A.
	19. Klavierkonzert, F-Dur	2 Mannheimer
	20. Klavierkonzert, d-Moll	3 Argerich
	21. Klavierkonzert, C-Dur	2 Lipatti, Casadesus
	22. Klavierkonzert, Es-Dur	4 Fischer, Badura-Skoda
	23. Klavierkonzert, A-Dur	7 Rubinstein, Moreira, Vasary, Spivakovsky
	24. Klavierkonzert, c-Moll	2 Curzon
	26. Klavierkonzert, D-Dur	1 del Pueyo
	27. Klavierkonzert, B-Dur	3 Gulda, Haskil
	Klavierkonzert (unspez.)	1 k. A.
	1. Violinkonzert, B-Dur	3 Grumiaux
	3. Violinkonzert, G-Dur	3 de Ribaupierre, Haendel
	4. Violinkonzert, D-Dur	2 Milstein, Telmanyi
	5. Violinkonzert, A-Dur	2 Heifetz, Schneiderhahn
	Violinkonzert (unspez.)	2 k. A.
	Sinfonia concertante, Es-Dur	1 Fietz/Gerhardt
	1. Flötenkonzert, G-Dur	4 Achatz, Amadio
	2. Flötenkonzert, D-Dur	1 k. A.
	Flötenkonzert (unspez.)	2 k. A.
	Klarinettenkonzert, A-Dur	6 Prinz, Stalder, Morf (geplant)
	4. Hornkonzert, Es-Dur	1 k. A.
Paganini, Nicolò	1. Violinkonzert, D-Dur	1 Francescatti
Pizzetti, Ildebrando	Concerto dell'estate	1 k. A.
Prokofjew, Sergej	2. Klavierkonzert, g-Moll	1 Ohlsson
	3. Klavierkonzert, C-Dur	5 Janis, Bachauer, Katchen
	5. Klavierkonzert, G-Dur	6 Magaloff
	1. Violinkonzert, D-Dur	1 Bravnicar
	2. Violinkonzert, g-Moll	3 Heifetz, Milstein
Rachmaninow, S. W.	2. Klavierkonzert, c-Moll	3 Janis, Datyner
	3. Klavierkonzert, d-Moll	4 Malcuzyński, Smith
	Klavierkonzert (unspez.)	2 Rubinstein, Gorini
Ravel, Maurice	Klavierkonzert, G-Dur	2 Huovinen, Hirt
	Klavierkonzert für die linke Hand, D-Dur	2 Lilamand, de Barberis
Rawsthorne, Alan	1. Klavierkonzert	1 Genty
Schoeck, Othmar	Violinkonzert (quasi una fantasia), B-Dur	1 Lehmann
	Cellokonzert, A-Dur/a-Moll	1 Wenzinger

Schumann, Robert	Klavierkonzert, a-Moll	15	Benedetti Michelangeli, Haas, Arrau, Anda, Haskil, Fischer, Weissenberg, François
	Cellokonzert, a-Moll	5	Cassado, Fournier
Sibelius, Jean	Violinkonzert, d-Moll	3	Bravnică, Thaviu
Stamitz, Carl	Violakonzert, D-Dur	1	Kurz
Starer, Robert	Rhapsodie für Violine und Orchester	1	Zeitlin
Strauss, Richard	Oboenkonzert, D-Dur	2	Raoult
	2. Hornkonzert, Es-Dur	1	Abraham
Strawinsky, Igor	Violinkonzert	1	Gertler
Szymanowski, Karol	1. Violinkonzert	1	Bacewicz
Tschaikowsky, P. I.	1. Klavierkonzert	2	Magaloff, Egger
	Klavierkonzert (unspez.)	2	Anda
	Violinkonzert, D-Dur	6	Stern, Oistrach, Szeryng, Perlman, Francescatti
	Rokoko-Variationen (Cello)	1	Tusa
Veretti, Antonio	Klavierkonzert	3	Meyer
Vibert, Mathieu	Violinkonzert	1	[UA] Olof
Viotti, Giovanni B.	22. Violinkonzert, a-Moll	2	Stern
Vivaldi, Antonio	Klavierkonzert, RV Anh. 10	1	k. A.
	div. Konzerte, u. a. aus <i>L'Estro armonico</i> ⁵¹⁵		
Vogel, Wladimir	Violinkonzert	1	Lütschg
Walton, William	Violinkonzert	3	Llewellyn
Weber, Carl Maria von	1. Klarinettenkonzert, f-Moll	1	Gugolz
Wieniawski, Henryk	Légende (Violine und Orchester)	1	Bakman
	Polonaise de concert (vl und orch)	1	Bakman
	Violinkonzert (unspez.)	1	Rabin

Resümierend lässt sich in Bezug auf das gesamte Repertoire festhalten, dass sich Klecki hauptsächlich auf das klassisch-romantische Repertoire konzentrierte, das er mit Sicherheit am besten kannte und auch liebte. Darüber darf jedoch nicht vergessen werden, dass er sich immer auch für zeitgenössische Musik einsetzte und diese zur Aufführung brachte, sofern sie seinen Qualitätsansprüchen genügte. Auffallend hierbei

⁵¹⁵ Die verschiedenen Konzerte Vivaldis, insbesondere aus dem *Estro armonico* wurden bereits unter den „Ouvertüren und Zwischenspielen“ besprochen, weil sie Klecki in der Regel nicht als eigentliche Solokonzerte aufführte. Aus diesem Grund werden sie an dieser Stelle nicht mehr aufgelistet.

ist der Umstand, dass diesbezüglich lediglich Werke durch Klecki interpretiert wurden, die sich noch im tonalen Rahmen halten. Atonale Werke lassen sich in seinem Repertoire mit wenigen Ausnahmen (etwa den Klavierkonzerten von Veretti, Jachino und Blomdahl oder Schönbergs *Ein Überlebender aus Warschau*) nicht finden. Bezeichnenderweise führte er oft lediglich Frühwerke von Komponisten auf, die sich später atonalen Kompositionsmethoden zuwandten. Entsprechend setzte sich Klecki besonders für junge Komponisten ein, nicht zuletzt aus seinem polnischen Vaterland, die zwar aus dem Geist des 20. Jahrhunderts heraus komponierten – wie Klecki als junger Mann selbst auch –, jedoch innerhalb der tonalen Musiksprache blieben. So finden sich im Nachlass zahlreiche, zumeist handschriftliche und teilweise mit Widmung versehene Originalpartituren dieser jungen Tonschöpfer, die Klecki bei gegebener Gelegenheit aufführte oder zumindest kommentierend beurteilte.

Die Fokussierung auf ein eher traditionelles Repertoire liegt gewiss auch im Geist der Zeit in der Klecki aktiv war, und damit verbunden auch an den Orten, nämlich den grossen Konzerthäusern der Welt. Wie im Kapitel über die Programmgestaltung gesehen, wurde an den jeweiligen Abonnements- und Festivalkonzerten offenbar ein Programm gewünscht, das die grossen Orchesterwerke der „alten“ Meister beinhaltete. So erstaunt es nicht, dass die am meisten durch Klecki aufgeführten Komponisten bzw. Werke aus dieser Epoche stammen, die letztlich, eine ansprechende Interpretation vorausgesetzt, auch den Erfolg garantierten. Jedoch zeigt sich hier, dass der Dirigent – mit Ausnahme von Beethoven und mit Abstrichen Brahms und Tschaikowsky – auch innerhalb der einzelnen Œuvres wählerisch war und nicht prinzipiell das ganze Werk aufführte. Er konzentrierte sich in der Regel vielmehr auf die bedeutendsten und damit erfolgversprechendsten Werke dieser Komponisten, so beispielsweise sowohl bei Mozart als auch bei Tschaikowsky auf die späten, vermeintlich reifen Symphonien. Noch deutlicher zeigt sich diese Konzentration auf das kanonisierte Repertoire bei den Komponisten des 20. Jahrhunderts. Als Beispiel mögen hier die Symphonien Sergej Prokofjews dienen, von denen Klecki lediglich die *Klassische* und die äusserst populäre Fünfte interpretierte. Dasselbe Bild zeigt sich bei den Symphonien Arthur Honeggers, von denen mit grossem Abstand am häufigsten die Zweite (*Streichersymphonie*) und die Fünfte (*Di tre Re*) in der Repertoireliste erscheinen. Die plastische Dritte (*Liturgique*) interpretierte Klecki zwar immerhin noch mindestens viermal, wohingegen die erste und vierte Symphonie komplett fehlen. Demgegenüber erstaunt die Abwesenheit anderer Meisterwerke, die man aufgrund ihrer epochalen Bedeutung durchaus in Kleckis

Repertoire bzw. öfter in dessen Aufführungen erwarten würde. Darunter sind zum Beispiel die Klavierkonzerte von Rachmaninow, Grieg und Tschaikowsky zu nennen, die lediglich vereinzelt Eingang in ein Konzertprogramm fanden. Edward Elgars Cellokonzert fehlt gänzlich. Nicht einmal in Elgars Heimat England, wo Klecki regelmässig konzertierte, kann eine Aufführung nachgewiesen werden. Auch was US-amerikanische Komponisten betrifft, war Klecki auffallend zurückhaltend. Einzig das *Adagio for strings* von Samuel Barber interpretierte er mehrmals und führte es auch in Europa auf. Daneben findet sich lediglich je ein Werk von Henry Cowell, Wallingford Riegger und Robert Starer, die er allesamt während seiner ersten Saison 1958/1959 als Chefdirigent des Dallas Symphony Orchestra ebendort interpretierte. Einer der bedeutendsten amerikanischen Komponisten, Charles Ives, dessen Symphonien grundsätzlich gut in Kleckis Repertoire gepasst hätten, fehlt hingegen komplett.

Wenn in Zusammenhang mit Klecki von einem traditionellen Repertoire die Rede ist, muss damit festgehalten werden, dass sich dieses trotz dreijährigem Aufenthalt in Dallas und mehreren ausgedehnten Konzerttourneen in Südamerika hauptsächlich auf den europäischen Raum beschränkt. Dabei stehen zwar die grossen Namen der deutsch-österreichischen Tradition im Zentrum seines Interesses, jedoch werden diese ergänzt mit zahlreichen Komponisten anderer geographischer Gebiete innerhalb des Kontinents. Neben Frankreich mit Tonschöpfern wie Debussy, Ravel und Roussel galt seine Konzentration – wenig überraschend – dem slawisch-russischen sowie auffallend auch dem nordischen Sprachraum. Hinsichtlich zeitgenössischer Musik scheint die junge Generation italienischer Komponisten eine zentrale Rolle gespielt zu haben, die Klecki mit grosser Wahrscheinlichkeit persönlich kannte, was ebenso für die Vertreter des schweizerischen Musiklebens, seiner zweiten Heimat, gilt. So erstaunt es nicht, dass sich nicht weniger als dreizehn Schweizer Komponisten – sämtliche, zumindest bis Ende der 1950er Jahre Zeitgenossen des Dirigenten (Schoeck und Honegger starben in diesem Jahrzehnt) – in Kleckis Repertoire zählen lassen, die teilweise zu den bedeutendsten des Landes gehören. Klecki bediente sich damit insbesondere in Bezug auf die zeitgenössische Musik vorwiegend beim in seiner Umgebung vorhandenen musikalischen Vorrat und führte die entsprechenden Werke auch dort auf. Dieser Lokalisierungsbezug lässt sich auf die Auswahl der Solistinnen und Solisten ausweiten. Mit renommierten Künstlern trat er in der Regel auf den grossen internationalen Bühnen auf, wohingegen junge, noch mit geringer Reputation ausgestattete Instrumentalisten unter Klecki normalerweise in deren Heimatländern Erfahrungen mit grossen

Orchestern sammeln konnten. Dabei offenbart sich Kleckis Wesen als ein, in emphatischem Sinn, seiner Wurzeln stets bewusster Kosmopolit insbesondere darin, dass er auf der ganzen Welt mit Künstlern unterschiedlicher Herkunft arbeitete und keinerlei Berührungsängste zeigte. Dennoch ist es einigermaßen erstaunlich, dass er in den (Auto-)Biographien dieser Instrumentalisten kaum je erwähnt wird, geschweige denn als einflussreicher Dirigent gewürdigt würde. Die Ausnahme bildet Isaac Stern, der sich noch in späten Jahren an gemeinsame Aufführungen mit Klecki und an dessen Geschichte erinnerte.⁵¹⁶ Auch darin mag ein Grund dafür liegen, dass heute das breite Publikum über weite Strecken nicht oder nur noch vage mit Klecki als Dirigent vertraut ist, obwohl es immer noch ausgezeichnete Referenzaufnahmen mit namhaften Solisten wie Maurizio Pollini oder Nathan Milstein gibt.

Weil Klecki fast ausschliesslich als Gastdirigent in Erscheinung trat (die Ausnahmen wurden bereits verschiedentlich angesprochen), konzertierte er weltweit mit zahlreichen unterschiedlichen Orchestern, von Süd- und Nordamerika über ganz Europa bis nach Asien und Australien. Darunter befinden sich die bekanntesten Klangapparate der jeweiligen Kontinente. In seiner verhältnismässig kurzen internationalen Dirigentenkarriere von rund 30 Jahren nahm er somit enorm viele und teilweise lange Reisen auf sich, um mit diesen Orchestern arbeiten zu können. Dabei kam es in den meisten Fällen zu mehrfachen Kooperationen, mochte der Ort noch so weit weg von Kleckis Schweizer Lebensmittelpunkt sein. Freilich war er meistens in Europa unterwegs und leitete von Italien bis Schweden und von Portugal bis Polen sämtliche grossen Orchester. Angesichts dieser Fülle an unterschiedlichen Aufführungsorten erstaunt es, dass Klecki nicht öfter in Deutschland aufgetreten ist. Es lassen sich lediglich wenige Kooperationen mit fünf deutschen Orchestern nachweisen, nämlich den Berliner Philharmonikern, dem Hamburger NDR-Symphonieorchester, dem Rundfunkorchester Köln und dem ebenfalls in der Rheinstadt beheimateten Gürzenich-Orchester sowie in späten Jahren dem Radio-Symphonieorchester Berlin. Des Weiteren unternahm Klecki auch mit ausländischen Orchestern kaum Tourneen durch Deutschland. Im Gegensatz dazu konzertierte er beispielsweise mit den Wiener Philharmonikern ab den frühen 1960er Jahren bis zu seinem Karriereende in regelmässigen Abständen auch ausserhalb der österreichischen Hauptstadt, nachdem er im Jahrzehnt davor vorwiegend mit den Wiener Symphonikern in Wien selbst

⁵¹⁶ Vgl. Anm. 481.

aufgetreten war. Offenbar war es für Klecki, der grosse Teile seiner Familie im Holocaust verlor, während seines ganzen Lebens schwierig, nach Deutschland zurückzukehren, wo er in den 1920er Jahren lebte und in Berlin von Furtwängler lernte. Ambivalent zeigt sich Kleckis Umgang mit Vokalwerken in seinen Programmen. Obwohl er nach eigenem Bekunden der Oper an sich nicht abgeneigt war, kam es nie zu einer integralen Aufführung einer solchen.⁵¹⁷ Trotzdem scheute er sich nicht, Opernarien oder ganze Kantaten in seine Programme aufzunehmen. Namentlich ergaben sich derartige Gelegenheiten vorwiegend dann, wenn renommierte Gesangssolistinnen und -solisten zur Verfügung standen. Weitaus regelmässiger sind die Interpretationen genuiner Orchesterlieder von Strauss, Mahler und Wagner im Repertoire zu finden. Auch hier spielt die Kooperation mit namhaften Sängerinnen und Sängern eine entscheidende Rolle. Des Weiteren fehlen auch ein paar wenige grosse, liturgische Chorwerke nicht. Beispielhaft hierfür sind die Requiem-Vertonungen von Mozart, Verdi und Brahms. Obwohl diese monumentalen Chorwerke in Kleckis Aufführungsgeschichte nur spärlich in Erscheinung treten, feierte er grosse Erfolge damit, was nicht nur an den Werken selbst, sondern, wie die entsprechenden Rezensionen nahelegen, tatsächlich auch an seinen Interpretationen gelegen hat. Dennoch verzichtete er zugunsten der absoluten Orchestermusik bis auf wenige Ausnahmen weitgehend auf ihre Ausführung. Das mag einerseits daran liegen, dass er seine Talente besser in der Interpretation von Orchesterwerken aufgehoben sah, und andererseits daran, dass vor allem Kooperationen mit Chören in der Regel eine längere Vorbereitungszeit brauchen, womit diese Werke eher mit den jeweiligen Chefdirigenten zur Aufführung kamen. Weil Klecki jedoch mit wenigen Ausnahmen fast ausschliesslich als Gastdirigent in Erscheinung trat, erhielt er selten die Gelegenheit, die jeweiligen Chöre und ihre Eigenheiten über längere Zeit zu studieren. Bezeichnenderweise führte er das Mozart-Requiem anlässlich der Luzerner Musikfestwochen auf, als ihm mit Sicherheit genügend Proben zur Verfügung standen, womit ihm ausreichend Zeit blieb, sich auf den dortigen Chor einzulassen. Das Verdi-Requiem spielte er zum Abschluss seiner Tätigkeit als Chef in Bern. Zwiespältiger ist sein Umgang mit dem *Deutschen Requiem* von Brahms. Zwar nahm er auch dieses in seine Programme auf, einmal als Chef des Dallas Symphony Orchestra, einmal 1972 mit dem Berner Symphonieorchester, wo er während dreier Jahre oberster Leiter war, andererseits interpretierte er es ebenso mit Orchestern,

⁵¹⁷ Vgl. Anm. 188

denen er als Gast vorstand. Allerdings waren ihm natürlich auch diese Orchester (z. B. das Orchestre National de France mit Maria Stader und Dietrich Fischer-Dieskau als Solisten 1958 in Paris) nicht unbekannt, zumal er bereits bei anderen Gelegenheiten mit ihnen arbeitete.

Kleckis Repertoire deckt alles in allem ein sehr breites Spektrum aus allen Epochen seit der Barockzeit bis zur Gegenwart in praktisch sämtlichen Gattungen ab, die es für einen Orchesterapparat gibt. Er scheint damit den gängigen Geschmack des Publikums zu bedienen, insbesondere mittels der grossen symphonischen Werke der klassisch-romantischen Zeit, ohne jedoch neuere musikalische Strömungen ausser Acht zu lassen. Inwiefern dies der gängigen Praxis anderer Dirigenten der Zeit entspricht, etwa von Furtwängler und Toscanini, ist insofern nur annähernd zu beantworten, als es keine entsprechend systematischen Repertoire-Untersuchungen und -Übersichten zu den einzelnen Orchesterleitern gibt, wie sie hier versucht wurden. Jedoch geben zahlreiche Programmhefte unterschiedlicher Konzerthäuser und Orchester Aufschluss darüber, dass dies dem Normalfall entsprechen dürfte, wobei freilich unterschiedliche Präferenzen immer auch eine gewichtige Rolle spielten. Auch Tonaufnahmen können diesbezüglich Antworten liefern, wobei einschränkend anzufügen ist, dass eher ausnahmsweise zeitgenössische Kompositionen eagespielt wurden – auch von Klecki gibt es lediglich wenige derartige Schallplatteneinspielungen –, womit dieses Untersuchungsfeld nur bedingt zu umfassenden Resultaten führt und in jedem Fall lückenhaft bleiben wird, wenngleich in Musikerbiographien die ausführlichen Diskographien in der Regel stärker gewichtet zu werden scheinen als die Konzertaufführungen, die um Einiges zahlreicher wären. Die grössten Unterschiede sind denn auch nicht bei den kanonisierten Kompositionen – gewissermassen dem Kernrepertoire jedes Dirigenten –, die in jedem grösseren Konzertsaal in regelmässigen Abständen von unterschiedlichen Interpreten erklangen, sondern vielmehr in der Auswahl unbekannter älterer oder neuerer Musik zu erwarten, was noch mehr über den Geschmack und die musikalischen Interessen des jeweiligen Dirigenten auszusagen vermag. Und ganz offensichtlich vermochte Klecki sowohl mit dem Standardrepertoire als auch mit moderneren Kompositionen in den meisten Fällen zu überzeugen, wie die Rezensionen zu seinen Konzerten belegen, in welchen ihm weitestgehend uneingeschränkte Begeisterung entgegenschlug.

2. Klecki als Mahler-Pionier

So privilegiert die Stellung Beethovens, Brahms' und Tschaikowskys im Repertoirekatalog von Klecki sein mag, so erscheint ein Komponist, gemeinsam mit etlichen anderen Komponisten an zweiter Stelle dieser „Rangliste“: Gustav Mahler. Dass Klecki bereits in frühen Jahren seiner Dirigentenkarriere Mahler interpretierte, wenngleich sich dies auf einen überschaubaren Ausschnitt von dessen Œuvre begrenzt, mag aus heutiger Sicht nicht aussergewöhnlich erscheinen. Zu selbstverständlich erscheint uns im 21. Jahrhundert die Präsenz von Mahlers Werk in den Konzertsälen der Welt. Das war jedoch nicht immer so, insbesondere in der Zeit zwischen den 1930er und den 1960er Jahren, bevor die sogenannte *Mahler Renaissance* in Europa einsetzte. Vor diesem Hintergrund kann Kleckis Engagement für den grossen Symphoniker nicht hoch genug bewertet werden. Im Folgenden soll deshalb vor allem Kleckis Stellung innerhalb der Rezeptionsgeschichte zu Mahlers Œuvre näher beleuchtet werden, zumal der Dirigent selbst in der einschlägigen Literatur zum Thema (bisher) kaum eine Rolle zu spielen scheint und dennoch einen – wenn wohl auch nur kleinen – Anteil an der frühen Verbreitung des Mahlerschen Werks innehatte. Ebenso gehen die folgenden Überlegungen der Frage nach, weshalb Klecki „ausgerechnet“ diesem Komponisten zu seiner Daseinsberechtigung zu verhelfen versucht, zumal in einer Zeit, in der das nicht selbstverständlich war.

Die Rezeptionsgeschichte von Mahlers Werk scheint innerhalb der Musikhistoriographie einzigartig zu sein. „Sie [die heutige Präsenz Mahlers] verdankt sich einem radikalen Prozess der Umbewertung [...].“⁵¹⁸ Dies hängt in grossem Masse damit zusammen, dass insbesondere in der Zeit des beginnenden 20. Jahrhunderts das Lager streng nach Mahler-Befürwortern und -Gegnern geteilt war:

„Wer immer sich mit der Rezeptionsgeschichte der Musik Gustav Mahlers befaßt, der stößt sehr bald auf einen eigentümlichen Umstand, der eine allgemeine Gegebenheit musikalischer Rezeption in einer qualitativ spezifischen Zuspitzung zeigt: den Umstand, daß Mahlers Musik in einem höheren Grade und während längerer Zeit als die anderer Komponisten im heftigsten Widerstreit von Anhängern und Gegnern stand. [...] In der Rezeptionsgeschichte der Musik Gustav Mahlers hat

⁵¹⁸ Sponheuer 2000, S. 2.

jedoch, so scheint es, die Konfrontation von Apologie und Polemik eine ganz besondere Intensität angenommen.⁵¹⁹

Speziell an dieser – grundsätzlich nicht ungewöhnlichen – Konstellation war der Umstand, dass sich die beiden mehr oder weniger radikalen Lager gegenseitig regelrecht zu bekämpfen schienen.⁵²⁰ Mahlers Musik scheint sich nur schwierig einzuordnen und erfordert (nur scheinbar) entweder ein klares Bekenntnis oder die totale Ablehnung:

„Mahlers Musik erzwingt, gewissermaßen unduldsam, eine Entscheidung. Man ist dem »Ton«, in dem sie redet, einem »Ton«, in dem Zynismus und Sentiment, Untröstlichkeit und Trost ineinander übergehen, entweder verfallen oder empfindet Unbehagen und Widerstreben. Ein Mittleres, eine laue, zögernde Zustimmung, ist nahezu ausgeschlossen. Wer beim Einerseits-Andererseits Zuflucht sucht – etwa die symphonischen Konzeptionen lobt, aber »banale Stellen« rügt, an denen die Realisierung des groß Gedachten scheitere –, ist ein Gegner, der es nicht zu sein wagt, als wäre es eine intellektuelle Schande, von Mahlers Musik befremdet oder verstört zu sein.“⁵²¹

Schliesslich förderte die kontrovers geführte und mit viel ideologischem Kolorit gefärbte Debatte (Stil-)Kategorien bildende Termini zutage, entlang derer eine neuartige – zuweilen erbitterte – Diskussion zum Werk des Komponisten geschaffen wurde: Formlosigkeit, Trivialität, "Kapellmeistermusik" oder irritierender Humor.⁵²² Diese klare Teilung in die beiden antagonistischen Fraktionen verhinderte denn auch eine frühe Verbreitung von Mahlers Œuvre, obschon insbesondere die Orchesterwerke bereits zu Lebzeiten verlegt und somit greifbar gewesen wären.⁵²³ So bleiben sowohl

⁵¹⁹ Danuser 1996, S. 244.

⁵²⁰ Vgl. ebda. S. 250f. Danuser untersucht eine Rezension des Wiener Kritikers Robert Hirschfeld im Nachgang zweier Aufführungen von Symphonien Mahlers im Jahr 1909. Der Artikel sei geprägt von einer „kraß feindseligen Polemik“ und ziele nicht nur auf die Kompositionen selbst, sondern darüber hinaus auch auf infame Weise auf die Anhängerschaft Mahlers ab.

⁵²¹ Dahlhaus 1977, S. 7f.

⁵²² Vgl. Sponheuer 2010, S. 425.

⁵²³ Vgl. Metzger 2000, S. 44. Die Universal Edition war offenbar ab 1906 bestrebt, das Gesamtwerk Mahlers unter ihrem Dach zu edieren. Mit Ausnahme der 5. Symphonie und des Aufführungsmaterials zur 6. Symphonie gelang dies schliesslich.

wissenschaftliche Publikationen über Mahler als auch Aufführungen von Kompositionen in den frühen Jahren überschaubar.⁵²⁴

„Zwischen beiden Polen, wenn auch nicht überall in dieser zugespitzten Form, bewegt sich die Mahler-Rezeption der 1920er Jahre. Trotz aller unbestreitbaren Erfolge, die sich in der steigenden Zahl der Mahleraufführungen und der Bildung einer größeren Mahler-Gemeinde, die zeitweise Züge einer «Mahler-Mode» (Blaukopf 1969, 292) aufwies, abzeichneten, verharrte der größere Teil des Publikums und der Fachöffentlichkeit auf Distanz oder in offener Gegnerschaft. Von allgemeiner Akzeptanz, wie vom Amsterdamer Mahler-Fest intendiert, konnte keine Rede sein, Mahlers Status blieb der eines umstrittenen Komponisten.“⁵²⁵

Versuche, Mahlers Werk nach der Zäsur des ersten Weltkriegs einer breiten Öffentlichkeit bekannt zu machen, blieben dennoch nicht aus, und dies in den einzelnen Fällen zumeist mit durchaus grossem Erfolg. Insbesondere den bereits zu Lebzeiten des Komponisten wirkenden und mit ihm bekannten Dirigenten Willem Mengelberg und Bruno Walter gebühren in dieser Hinsicht grosse Verdienste. Letzterer war bekanntermassen Assistent von Mahler und hielt sehr viel von ihm, sowohl als Dirigent als auch als Komponist. Bereits im Winter 1918/19 begann eine Reihe von zyklischen Konzertaufführungen mit Mahlers Symphonien, nämlich anlässlich des Musikwinters in Wien mit Dirigaten von Walter, Furtwängler und Zemlinsky. Im folgenden Jahr initiierte Mengelberg das im vorherigen Zitat erwähnte Mahler-Fest in Amsterdam, an welchem sämtliche Symphonien des Komponisten aufgeführt wurden, und Oskar Fried organisierte einen Mahler-Zyklus in Wien. Es folgten das erste deutsche Mahler-Fest 1921 in Wiesbaden (unter Schuricht), in demselben Jahr eine Konzertreihe mit Scherchen in Leipzig, die Mahler-Reihe der Berliner Philharmoniker in der Saison 1923/24 sowie einzelne Aufführungen unter Webern im Rahmen der Wiener Arbeiter-Symphonie-Konzerte während der Dekade zwischen 1922 und 1932.⁵²⁶ Besonders das Amsterdamer Mahler-Fest unter dem beständigsten Mahler-Förderer Mengelberg sollte in zweierlei Hinsicht grosse Bedeutung erlangen:

„Die politische Dimension dieser Veranstaltung, die auch als Friedenskonferenz bezeichnet wurde, spiegelt sich zwei Jahre nach der Beendigung des I. Weltkrieges

⁵²⁴ Aus musiktheoretischer Sicht ist etwa Paul Bekkers Monographie „Gustav Mahlers Sinfonien“ aus dem Jahr 1921 zu nennen. Weitere siehe Sponheuer 2000, S. 423.

⁵²⁵ Sponheuer 2010, S. 425.

⁵²⁶ Vgl. ebda., S. 422f.

in den Zeugnissen wider. Wiener Komponisten und Musikschriftsteller wurden nach Amsterdam eingeladen und mit großem Hof empfangen. Mengelberg steuerte nach eigenem Zeugnis mit diesem Zyklus vor allem dem Mißstand der Aufführungspraxis entgegen. Der Neffe zitiert den Onkel: „Man kann wohl sagen, daß keiner von den großen Komponisten zu Lebzeiten mehr verkannt und – was noch schlimmer ist – mehr vernachlässigt wurde als Mahler.“ Doch das Mahler-Fest steht auch noch unter einem weiteren Zeichen: Das fünfundzwanzigjährige Orchesterjubiläum Mengelbergs mit dem Concertgebouw-Orchester Amsterdam wurde durch die Konzentration auf Mahlers Werke auch zu einem ästhetischen Manifest. Dem Komponisten wird ein internationales Musikfest gewidmet – deutlicher kann die musikgeschichtliche Bedeutung nicht betont werden.“⁵²⁷

Trotz all dieser Bemühungen um Mahlers Musik deutete zu diesem Zeitpunkt noch nichts auf die flächendeckende Kanonisierung von dessen symphonischem Œuvre hin, wie sie ab den 1960er Jahren vollzogen wurde.

Paul Klecki selbst hielt sich in dieser Zeit, d. h. ab 1921, in Berlin auf, wo – wie oben gesehen – in der Saison 1923/24 der Mahler-Zyklus gegeben wurde. Man kann leicht annehmen, dass Klecki in diesem Zusammenhang Mahlers Symphonien, wenn nicht sogar zum ersten Mal, so doch wenigstens zum ersten Mal ganz bewusst und intensiv zu hören bekam und wohl auch schätzen lernte. Des Weiteren fand er in Wilhelm Furtwängler, bereits ein Jahr zuvor zum Chefdirigenten der Berliner Philharmoniker ernannt, einen seiner wichtigsten Förderer. Klecki soll sehr oft Proben mit Furtwängler beigewohnt haben und durch Beobachtung seine eigenen dirigentischen Fertigkeiten stetig verbessert haben.⁵²⁸ Daneben wird Klecki mit Sicherheit auch zahlreichen Orchesterwerken begegnet sein, die neu für ihn waren; darunter mit grosser

⁵²⁷ Metzger 2000, S. 65f.

⁵²⁸ Vgl. Blaukopf 1953, S. 94: „Hauptgewinn dieser Periode war für Klecki die Beobachtung zahlloser Proben von Wilhelm Furtwängler. („Was ich bis 1933 an Kenntnissen der musikalischen Reproduktion erwarb, hatte ich von Furtwängler.“)“. Bestätigt wurde diese Tatsache von Yvonne Klecki-Voutaz, der zweiten Ehefrau Kleckis, im persönlichen Gespräch mit dem Autor dieser Arbeit. Vgl. ausserdem die Gesprächsaufzeichnung von Alec Plaut in *Die Tat* 1963 (vgl. Anm. 25): "1921 studierte Klecki fleißig an der Hochschule für Musik und bildete sich zum Dirigenten aus. Natürlich besuchte er sämtliche, ihm zugängliche Orchesterproben... und er komponierte."

Wahrscheinlichkeit eben auch den Orchesterliedern und Symphonien Mahlers, die Furtwängler regelmässig zur Aufführung brachte.⁵²⁹

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland 1933 verschwand Mahlers Musik aus naheliegenden Gründen zunehmend aus der öffentlichen Wahrnehmung in den faschistischen Gebieten Zentraleuropas. Die „entartete Kunst“ des Juden Mahler fand im Kulturleben jener Zeit keinen Platz mehr. Zwar wurde seine Musik noch bis 1938 – und damit bis zum „Anschluss“ an das Hitlerreich – im sogenannten österreichischen Ständestaat aufgeführt⁵³⁰ und Mahler selbst entsprechend als „repräsentativer österreichischer Komponist der jüngsten Vergangenheit“⁵³¹ vereinnahmt. Ansonsten gab es jedoch kaum mehr Aufführungen mit seinen Werken.⁵³² Die einzige Ausnahme auf europäischem Territorium bildete der unermüdlich für Mahler einsethende Mengelberg in Amsterdam:

„Eine wichtige Sonderrolle spielt wiederum Willem Mengelberg. Noch bis in das Jahr 1940 wurden durch das Concertgebouw-Orchester Amsterdam Werke von Mahler in einem Umfang aufgeführt, der erst ab Mitte der 1930er Jahre von der nachhaltigen Mahler-Pflege in den USA überboten wird. Es ist daher naheliegend, von einer Rezeption in diesen Jahren zu sprechen, die vorher fast ausschließlich von den Niederlanden getragen wird. Bis 1940 führt Mengelberg Symphonien Mahlers in einer Verteilung auf, die die *I.* und *IV. Symphonie* in den Mittelpunkt rückt.“⁵³³

In demselben Zeitraum beginnt fast schlagartig eine Verlagerung der Rezeption von Europa in Richtung USA⁵³⁴, wo Mahlers Musik gleichsam mit einer Verspätung von dreissig Jahren flächendeckend ins Bewusstsein der dortigen Musikszene gerückt wird,

⁵²⁹ Vgl. Metzger 2000, S. 65: „Wilhelm Furtwängler gab sogar sein Debüt mit der *III. Symphonie* in Wien. Obwohl Furtwängler immer wieder Orchesterlieder von Mahler aufführte, sind Konzerte mit den Symphonien selten. Furtwängler dirigierte in seiner gesamten Laufbahn lediglich die *Symphonien I* bis *V.*“

⁵³⁰ Vgl. das Kapitel über "Mahler im »Ständestaat«" bei Sponheuer 2010, S. 426f.

⁵³¹ Fischer, Jens Malte 2003, S. 859.

⁵³² Vgl. die Graphik zur Entwicklung der Aufführungen von Mahlers Werken in Deutschland/Österreich, den Niederlanden und den USA bei Metzger 2000, S. 64.

⁵³³ Metzger 2000, S. 63.

⁵³⁴ Zur Rezeption in den USA siehe insbesondere Metzger 2000, S. 203-231 (Kapitel 5: „Aspekte der US-amerikanischen Mahler Rezeption“). Auch Danuser 1996, S. 275-285.

obwohl bereits zu Lebzeiten des Komponisten mehrere Symphonien auf amerikanischem Boden interpretiert worden waren, u. a. von Mahler selbst.⁵³⁵

„Eine Verschiebung der Aufführungs- und Publikationsgeschichte, die durch die verschiedenen Emigrationswellen von Mitteleuropa in die USA befördert wird, ermöglicht es, die Wirkungsgeschichte unter den Bedingungen vollkommen neuer Einflüsse zu beobachten. Was mit Beginn der 30er Jahre durch die Herrschaft des Faschismus in Europa unterbrochen wurde, entwickelt sich in Amerika, etwa zwischen 1930 bis 1960 zu dem, was dann später unter dem Slogan eines »Mahler-Booms« reimportiert wurde.“⁵³⁶

Zentrales Stichwort hier ist die „Emigrationswelle“, die nichts anderes besagt, als dass die breite Mahler-Rezeption ab den 1930er Jahren durch europäische Immigranten, z. B. Bruno Walter und Otto Klemperer, angetrieben wurde bzw. angetrieben werden musste. Entsprechend kristallisierte sich erst im Verlauf der Zeit eine genuin amerikanische Rezeptionsgeschichte heraus, die sich gegenüber den europäischen Gepflogenheiten in puncto Werkauswahl als auch die inhaltliche Ausrichtung der Publikationen über Mahler wesentlich unterschied.⁵³⁷ Dieser Verschiebungsprozess lässt sich anhand der Aufführungszahlen von Werken Mahlers im Vergleich zwischen Europa und den USA deutlich untermauern. Metzger zeigt in seiner Arbeit anhand einer Graphik⁵³⁸ anschaulich, dass die Zahl der Interpretationen in Deutschland/Österreich zwischen 1918 und 1932 auf sehr tiefem Niveau, d. h. weniger als fünf Aufführungen pro Jahr, konstant bleibt, um bis 1938 allmählich komplett zu versiegen. In den Niederlanden gab es seit jeher mehr Aufführungen. Allerdings ist die Kurve hier zwischen 1920 und 1932 stetig rückläufig, um in den sieben Jahren bis zum Ausbruch des 2. Weltkrieges wieder anzusteigen und daraufhin wie in Deutschland/Österreich ganz zu verschwinden. Ein in erwarteter Weise gänzlich konträres Bild zeigt sich in den

⁵³⁵ Vgl. Danuser 1996, S. 276: „Als er [Mahler] am Jahresende 1907 erstmals amerikanischen Boden betrat, war er dort als Komponist kein ganz Unbekannter mehr, denn immerhin waren zwei seiner Symphonien bereits zur Aufführung gebracht worden: die *Vierte* unter Walter Damrosch 1904 in New York und die *Fünfte* unter Wilhelm Gericke im darauf folgenden Jahr in Cincinnati. Mahler selbst brachte in New York drei eigene Werke zu Gehör: 1908 die *Zweite*, 1909 die *Erste* und 1911, wenige Monate vor seinem Tod, die *Vierte*, so daß mit vier zu seinen Lebzeiten aufgeführten Symphonien wenigstens ein Ansatz zu einer Aufführungstradition seiner Musik in den USA geschaffen war.“

⁵³⁶ Metzger 2000, S. 45.

⁵³⁷ Vgl. ebda., S. 207ff.

⁵³⁸ Vgl. ebda., S. 64.

USA, wo ähnlich wie in Deutschland bis 1932 kaum Darbietungen gezählt werden können. Mit der Zäsur von 1933 beginnt jedoch ein rapider Anstieg der Anzahl an Interpretationen, die auch in den Kriegsjahren nicht abebbt. Auf der anderen Seite muss auch erwähnt werden, dass in den übrigen Teilen Europas, insbesondere in Frankreich, Italien, Spanien und Grossbritannien bis dahin gar keine Mahler-Tradition entstand und sich die Mahler-Rezeption auf diesem Erdteil auf die drei bereits mehrfach erwähnten zentraleuropäischen Länder beschränkte.⁵³⁹

In genau dieser Zeit war auch Klecki ein heimatloser Komponist und Dirigent, dessen Odyssee von Berlin über Mailand und die Sowjetunion schliesslich in die für ihn letztlich sichere Schweiz führte.⁵⁴⁰ Die Zeit war also nicht nur für die Verbreitung von Mahlers Werk schwierig, sondern auch für unzählige jüdische Künstlerinnen und Künstler wie Klecki. Vielleicht spielten bei Kleckis Interesse für Mahlers Musik auch diese gemeinsamen jüdischen Wurzeln und das damit verbundene Schicksal eine Rolle. Denn auch Mahler bekam teilweise verborgen, teilweise ganz offen die antisemitischen Tendenzen in bestimmten Teilen der deutschen Gesellschaft zu spüren, die bereits im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts vorhanden waren.⁵⁴¹ Es liegt also nahe anzunehmen, dass Kleckis Verehrung für Mahler, neben weiteren zahlreichen und zum Teil sicher wichtigeren Gründen, auch als bewusste Gegenströmung zur antisemitischen Rezeption Mahlers während des Dritten Reichs gedeutet werden kann.⁵⁴²

⁵³⁹ Vgl. ebda., S. 207.

⁵⁴⁰ Vgl. Baldassarre 2003 (MGG). Vgl. auch das Kapitel "Aufbruch und erste Erfahrungen" dieser Arbeit.

⁵⁴¹ Zu antisemitischen Ausprägungen in der Beurteilung Mahlers vgl. insbesondere Painter 2005. Auch das entsprechende Kapitel bei Wandel 1999, S. 231-239 ("Antisemitismus als Rezeptionsaspekt").

⁵⁴² Inwiefern Klecki selbst Opfer antisemitischer Diskriminierung wurde, kann lediglich aufgrund der allgemeinen Tendenzen und gesellschaftlichen Stimmungen der damaligen Zeit, insbesondere in der Schweiz um den Zweiten Weltkrieg herum, abgeschätzt werden. Offenem Antisemitismus, abgesehen natürlich vom familiären Schicksal während des Krieges an sich und seiner Flucht aus Berlin und Mailand, scheint er nie unmittelbar begegnet zu sein. Darauf deuten keinerlei schriftliche Zeugnisse. Es ist jedoch durchaus denkbar, dass beispielsweise das eine oder andere Konzert aufgrund seiner Angehörigkeit zum Judentum nicht von Klecki geleitet werden konnte, obschon er seinen Glauben nicht aktiv lebte. Es gibt allerdings ein Beispiel, bei welchem nicht Kleckis Konfession, sondern seine polnische Herkunft unverhohlen herabgewürdigt wird. So schreibt der Rezensent (Kürzel „Korr.“) der Schweizer Nationalzeitung bei seiner Beurteilung zum 9. Abonnementskonzert in der Zürcher Tonhalle mit dem gleichnamigen Orchester vom 6. März 1945: „Kletzki, obwohl nur Pole und mit keiner propagandistischen

In diesen zeitlichen Abschnitt, genauer am 27. Oktober 1943, fällt also die erste bekannte öffentliche Mahler-Interpretation von Klecki.⁵⁴³ So leitete er eine Radioübertragung der ersten Symphonie mit dem Berner Stadtorchester. Entgegen der Annahme, dass die Programmierung eines Mahler-Werkes in dieser Zeit eine aussergewöhnliche Tatsache wäre, wird die Interpretation von der Presse, namentlich der *Neuen Zürcher Zeitung*, positiv aufgenommen. Die kurze Rezension geht nicht auf diese Besonderheit ein, so sie denn zu jener Zeit in der Schweiz eine Besonderheit war, sondern kommentiert nüchtern Kleckis Interpretationsverständnis und -stil:

„Paul Kletzki interpretierte mit dem Berner Stadtorchester am 27. Oktober die erste Sinfonie in D-Dur von Gustav Mahler. Klar und durchsichtig erklang der „Titan“ des liederfrohen böhmischen Musikanten. Die Einfachheit der Themen, die früher, in der Nachbarschaft konstruktiver Neutöner, oft „gewöhnlich“ anmuteten, wirkt heute doppelt stark und überzeugend. Trotz ihrem bedeutenden Umfang ermüdete die Wiedergabe nicht im geringsten, ein Vorzug, den man nicht zuletzt auch Paul Kletzki verdankte, der die 1888 entstandene Sinfonie offensichtlich nicht nach den willkürlichen, zeitbedingten Ueberschriften, die Mahler den verschiedenen Sätzen voranstellte, sondern streng aus der absoluten musikalischen Substanz heraus gestaltete. Diese Substanz rechtfertigte eine Aufführung in hohem Maße.“⁵⁴⁴

In diesem Jahr trat Klecki bereits wenige Wochen zuvor fulminant in Erscheinung und präsentierte sich einem breiten Schweizer Publikum, nachdem er bereits 1941 Konzerte des Orchestre de la Suisse romande leitete. So feierte er im August 1943 anlässlich der Internationalen Musikfestwochen einen grandiosen Erfolg. Bereits für seinen zweiten Auftritt in Luzern im darauf folgenden Jahr, und damit noch während des Zweiten

Mission betraut, gehört ja seit seinen Luzerner Triumphen gleichfalls auf die oberste Rangliste und hat folglich auch in der Zürcher Tonhalle Anspruch auf Priorität“ (im Nachlass unter der Signatur K 4.3). Angesichts des noch nicht beendeten Weltkriegs trägt diese offen formulierte Beleidigung gleichwohl antisemitische Züge. Interessanterweise erschien dieser Artikel erst am 20. März 1945, also genau zwei Wochen nach dem Konzert, und stellt einen umformulierten Zusammenschnitt des Artikels im Zürcher Tagesanzeiger dar, der am 14. März 1945 erschienen war. Besagte Formulierung wurde dort jedoch nicht verwenden, sondern in der Schweizer Nationalzeitung bewusst hinzugefügt.

⁵⁴³ Ob Klecki in der religionsfeindlichen und insbesondere über weite Teile antisemitisch geprägten Sowjetunion – wobei die jüdische Herkunft Klecki zumindest zu Beginn seines Engagements in Charkow offensichtlich nicht schadete – Mahler aufführte, kann mangels Quellen nicht verifiziert werden. Es wird deshalb davon ausgegangen, dass 1943 tatsächlich Kleckis erste öffentliche Aufführung eines Mahler-Werks war.

⁵⁴⁴ F. F. in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 7. November 1943.

Weltkriegs, war ursprünglich geplant, Mahlers Zweite zur Aufführung zu bringen, wovon Ankündigungen in diversen Zeitungen zeugen.⁵⁴⁵ Weshalb letztlich ein anderes Programm ausgewählt wurde – mit Geisers erster Orchesterfantasie, Beethovens Violinkonzert und Brahms' erster Symphonie – kann nur gemutmasst werden. Man kann jedoch leichthin annehmen, dass die erforderlichen personellen wie auch finanziellen Ressourcen die Bewältigung dieser monumentalen, sogenannten *Auferstehungssymphonie* während der Kriegszeit schlicht die Möglichkeiten des Festivals gesprengt hätten. Es sollte 27 Jahre dauern, bis Klecki seinen Plan umsetzen konnte, Mahlers Zweite in Luzern mit dem Festspielorchester zu interpretieren.⁵⁴⁶

In den Kriegsjahren, von denen kaum Aufführungen von Mahler-Werken in Europa bekannt sind, trat Klecki also immerhin einmal mit einer Interpretation der ersten Symphonie in Erscheinung. Damit nahm er bereits in seinem ersten Jahr als international zur Kenntnis genommener und gefeierter Dirigent ein Werk des Komponisten in eines seiner Programme auf, entgegen der zu jener Zeit geltenden Gleichgültigkeit Mahlers gegenüber. Begünstigt wurde dies im konkreten Fall mit Sicherheit durch die mehr oder weniger neutrale Stellung der Schweiz. Dass derartige Aufführungen, unabhängig vom Namen Klecki, keine Berücksichtigung in der Literatur über die Mahler-Rezeption erhalten, mag dem Umstand geschuldet sein, dass die Schweiz grundsätzlich aus solchen Untersuchungen ausgeschlossen zu sein scheint, wenngleich selbstverständlich nie sämtliche Ereignisse in allen Ländern der Welt berücksichtigt werden können. Immerhin spielt auch die Schweiz, als Staat inmitten Europas mit einer reichhaltigen musikalischen Tradition, eine Rolle im europäischen Musikdiskurs. Eine Ausklammerung der Schweiz und zahlreicher weiterer Länder sollte in Zusammenhang mit der Mahler-Rezeption, und diesmal explizit in Bezug auf Kleckis Mahler-Dirigate, denn auch für die folgenden Jahre ihre Gültigkeit haben.

⁵⁴⁵ Vgl. die Ankündigungen folgender Zeitungen im Nachlass unter der Signatur K 3.1: *Luzerner Tagblatt* vom 12. Januar 1944, *Freie Innerschweiz* vom 15. Januar 1944 und *Neue Bündner Zeitung* vom 28. Januar 1944.

⁵⁴⁶ Die Aufführung von Mahlers Zweiter fand anlässlich des Eröffnungskonzerts der Internationalen Musikfestwochen Luzern 1971 statt.

In den Nachkriegsjahren scheint Mahlers Musik weiterhin keine grosse Anhängerschaft zu finden und der antagonistische Diskurs setzt sich, immerhin sprachlich abgemildert⁵⁴⁷, dort fort, wo er nur Jahre zuvor aufgehört hatte.

„Im Gegensatz zur Situation nach dem Ersten Weltkrieg kann nach 1945 von einer wieder erstarkenden, gar einem sympathetischen Zeitgeist korrespondierenden, Mahlerzuwendung keinerlei Rede sein. Abgesehen von den USA [...] sollte es in Europa, vor allem in Deutschland und Österreich, noch 15 Jahre dauern, bis die Werke Mahlers im Konzertleben wieder Fuß fassen konnten. Zwar gab es Mahleraufführungen – namentlich in Wien, wo 1948 anlässlich des ersten Bruno-Walter-Konzerts nach dem Krieg das Stichwort von der »Wiedergutmachung« fiel –, aber sie waren eher bescheiden an der Zahl und trafen mehrheitlich auf eine Rezeptionsmentalität, die wesentlich durch die alten Ressentiments geprägt war. In vielerlei Hinsicht kann deshalb die Zeit nach 1945, bis in die 1960er Jahre hinein, als eine abgeschwächte, um die grellsten Spitzen bereinigte, - sozusagen restaurierte – Fortsetzung jener Mahler-Gegnerschaft verstanden werden, die in den zwölf Jahren zuvor erfolgreich installiert worden war.“⁵⁴⁸

Verschiedene Kommentatoren zeichneten ein düsteres Zukunftsbild für Mahlers Musik und in weiten (avantgardistischen) Kreisen galt der Komponist als „spätromantischer Ausdrucksmusiker“⁵⁴⁹. Noch drastischer formulierte es Peter Ruzicka im Vorwort zum Sammelband „Mahler – Eine Herausforderung“ mit den Worten: „Noch im Jahre 1960 erschien Mahlers Musik als tot, als von rigoroser nationalsozialistischer Musikpolitik aus Deutschland hinausgedrängt.“⁵⁵⁰ Immerhin zeichnete sich in den 1950er Jahren ein Anstieg der theoretischen Publikationen über Mahler ab, die den Weg für die später erfolgte „Renaissance“ bereiten sollten.⁵⁵¹

Im Nachhinein erweist sich diese Zeit als Übergangsphase in der allgemeinen deutschsprachigen Mahler-Rezeption, in der das symphonische Œuvre insbesondere

⁵⁴⁷ Vgl. die Beispiele von zeitgenössischen Artikeln über Mahler bei Sponheuer 2010, S. 430. „Das waren die alten Töne, die nur dadurch etwas anders klangen, dass die direkte Nennung von Begriffen wie >Rasse< oder >Judentum< (die sich für den informierten Leser ohnehin wie von selbst einstellten) mit Fleiß vermieden wurde.“

⁵⁴⁸ Sponheuer 2010, S. 429.

⁵⁴⁹ Vgl. ebda.

⁵⁵⁰ Ruzicka 1977, S. 1.

⁵⁵¹ Vgl. Tibbe 1977, S. 87.

in Deutschland und Österreich verhältnismässig wenig aufgeführt wurde.⁵⁵² Wiederum zeigt sich in den USA ein anderes Bild. In den Jahren zwischen 1945 und 1950 kommt dort Mahler gemessen an den Aufführungszahlen an siebter Stelle (nach Beethoven, Brahms, Tschaikowsky, Mozart, R. Strauss und Wagner).⁵⁵³ Massgeblichen Anteil an der Verbreitung von Mahler in den Vereinigten Staaten hatte das New York Philharmonic Orchestra, das mit John Barbirolli (ab 1936), Artur Rodzinski (ab 1943), Dimitri Mitropoulos (ab 1945) und schliesslich Leonard Bernstein (ab 1958) erklärte Mahler-Liebhaber auf dem Chefposten hatte.⁵⁵⁴ Allerdings gab es gemäss Metzger auch in Europa vereinzelte musikalische Zentren, die der Verbreitung von Mahler zuträglich waren: Wien, Amsterdam, Frankfurt, London und Den Haag.⁵⁵⁵

Betrachtet man die Mahler-Aufführungen durch Klecki in diesen fünfzehn Jahren zwischen 1945 und 1960, fällt von den oben genannten Zentren vor allem Wien ins Gewicht, wo er insbesondere in der ersten Hälfte der 1950er Jahre mehrmals Mahler dirigierte. So leitete er die Wiener Symphoniker 1950 ein erstes Mal mit der ersten Symphonie.⁵⁵⁶ Es war dies zugleich auch Kleckis erster öffentlicher Auftritt in Wien überhaupt. Bereits ein Jahr später interpretierte er mit demselben Orchester an drei aufeinander folgenden Abenden die Vierte, wobei die damals 35jährige Elisabeth Schwarzkopf den Solopart im Schlusssatz übernahm. Bereits im darauffolgenden Dezember, immer noch im Jahr 1951, debütierte er in Wien mit dem *Lied von der Erde*⁵⁵⁷, das er im Herbst 1954 insgesamt viermal wiederholte.⁵⁵⁸ Bei sämtlichen hier beschriebenen Konzerten spielten die Wiener Symphoniker.⁵⁵⁹ Das anspruchsvolle Wiener Publikum sowie der gestrenge Rezensent des Wiener Kuriers waren sowohl

⁵⁵² Vgl. Metzger 2000, S. 76f.

⁵⁵³ Vgl. ebda., S. 77. Die Daten entstammen von zehn ausgewerteten amerikanischen Orchestern durch John H. Müller in der Zeitschrift *Chord and Discord* von 1963.

⁵⁵⁴ Vgl. ebda.

⁵⁵⁵ Vgl. ebda., S. 76.

⁵⁵⁶ Vgl. Konzert vom 19. April 1950.

⁵⁵⁷ Vgl. Konzerte vom 9. bis 11. Dezember 1951.

⁵⁵⁸ Vgl. Konzerte vom 11. bis 14. November 1954. Den Solopart sangen damals die Altistin Oralía Dominguez und der Tenor Set Svanholm. Das zweite Konzert wurde mitgeschnitten und ist heute als CD bei Orfeo erhältlich (Bestellnummer: C 748 071 B).

⁵⁵⁹ Ein Dirigat mit den Wiener Philharmonikern blieb Klecki bis 1962 verwehrt, als er mit Kodály's *Psalmus Hungaricus* und Beethovens Neunter mit dem bekannteren Wiener Orchester anlässlich der Salzburger Festspiele debütierte.

Mahlers Werk als auch Kleckis Interpretation gegenüber wohlwollend gestimmt. Weniger zufrieden zeigt sich der Kritiker den Solisten im *Lied von der Erde* gegenüber. Dafür streicht er insbesondere die bei Mahler zutage tretende Programmatik heraus:

„Beiden großen Werken [Schuberts „Unvollendete“ und Das Lied von der Erde] ist gemeinsam, daß in ihrer Musik der Komponist noch persönlicher hervortritt als in anderen Werken. Er ist einem näher. Man hört das Herz stärker klopfen. [...] Und wo würde man Gustav Mahler mehr ins blutende Herz sehen als im Lied von der Erde, dem Abschied eines Sterbenden von der Erde, den schlanken, tanzenden Mädchen und den schönen Knaben, die auf wiehernden Rossen reiten, den Abschied von der tiefgefühlten Einsamkeit des Herbstes, dem Geplauder der Freunde, dem Rausch des Frühlings, dem Sonnenuntergang und dem Gesang der Vögel?

Schade, daß für dieses menschlich so tief Ergreifende nicht die richtigen Solisten aufgeboten waren. Frau Höngen hatte für alle symphonischen Lieder Mahlers, dem der Tod den Trunk des Abschieds reicht, ihre feine Gesangkultur, aber keine innere Wärme. Der Kopf sang, aber nicht das Herz. Und der Tenor aus Berlin, Erich Witte, war ein Sänger von verlässlicher Trockenheit. Führt man das „Lied von der Erde“ heute auf, für eine Generation von Konzertbesuchern, welche von dem Genie des Ahasvers der neueren Musik und von Mahlers Geistestaten nichts wissen, muß es durch Künstler geschehen, welche vom tragischen Ringen Mahlers einen Begriff geben können, von der Tiefe seiner Schmerzen, den Dornen, welche auf seinem Weg die Füße wundstechen. Für diese Mahlersche Welt der Leiden und Kämpfe hat der Dirigent Klecki ein besonders warmes Gefühl, das er mit autoritärer Sicherheit dem Orchester der Symphoniker mitgeteilt hat.“⁵⁶⁰

Bemerkenswert hier sind die Einschätzungen des Rezensenten bezüglich des „heutigen“ Publikums. Ganz offensichtlich ist man es auch in Wien nicht (mehr) gewohnt, dass zu Beginn der 1950er Jahre Mahler aufgeführt wird. Noch bemerkenswerter ist der emphatische Akzent auf Mahler als Wegbereiter der neueren Musik, wodurch dessen Bedeutung für die Entwicklung der Kompositionsgeschichte ganz offen herausgestrichen wird; eine Meinung, die damals zumindest in Europa nur wenige Musikgelehrte teilten.

⁵⁶⁰ mg im *Wienerkurier* vom 6. Dezember 1951. Vgl. im Nachlass unter der Signatur K 9.2. Die Rezension wurde nachträglich fälschlicherweise auf 1950 datiert.

Obwohl Mahler während der gesamten Karriere Kleckis eine zentrale Rolle einnimmt, ist auffallend, dass er gerade in dieser, in rezeptionsgeschichtlicher Hinsicht (vgl. oben) fünfzehnjährigen Übergangszeit praktisch ausnahmslos jährlich, in der Regel mehrmals, Werke des Komponisten interpretierte, gleichsam entgegen den allgemeinen Gepflogenheiten. Und welch hohen Stellenwert Mahler bei Klecki genoss, verdeutlicht die Tatsache, dass er nicht nur in Wien, sondern in weiteren Städten und Ländern mit einem Werk dieses Komponisten debütierte, und zwar immer mit der ersten Symphonie: Am 23. November 1945 in Stockholm⁵⁶¹, Anfang Dezember 1945 in Paris⁵⁶² sowie am 13. November 1947 in Prag⁵⁶³. Auch während der Australien-Tournee 1948 dirigierte er die erste Symphonie in Melbourne. Allerdings war dies nicht sein erster Auftritt dort, zeigt jedoch, dass es Klecki offensichtlich ein Anliegen war, Mahler auch dem Australischen Publikum näher zu bringen.

In Zusammenhang mit dem oben genannten Pariser Konzert von 1945 erinnert sich Klecki in einem Interview noch Jahre später, dass er dort mit Mahler debütierte: „Il vous intéressera peut-être aussi de savoir que c’est avec une œuvre de Mahler que j’ai donné mon premier concert à Paris, en automne 1945.“⁵⁶⁴ Ob es tatsächlich bereits ein Konzert im Herbst 1945 gab, wie Klecki hier anfügt, oder ob er sich allenfalls in der Jahreszeit täuscht, muss offen bleiben. Es ist jedoch davon auszugehen, dass die Aufführung tatsächlich im Dezember stattfand, zumal die Konzertaktivitäten des

⁵⁶¹ Hier handelt es sich streng genommen um das zweite Konzert in Stockholm, weil Klecki zwei Tage zuvor bereits eine Aufführung leitete. Dabei blieben die ersten beiden Werke gleich (3. *Leonore-Ouvertüre* und Willy Burkhardts einsätzige Symphonie). Am 21. November beschloss Tschaikowskys 4. Symphonie den Abend.

⁵⁶² Die genaue Datierung dieses Konzerts lässt sich nicht mehr eruieren und ist auch aus den vorhandenen Materialien nicht ersichtlich. Es ist deshalb davon auszugehen, dass Klecki auch in Paris bereits ein paar Tage zuvor das eigentliche Debut gab. Am 2. Dezember 1945 leitete er die *Egmont-Ouvertüre*, Ravels Klavierkonzert für die linke Hand sowie die *Pathétique*.

⁵⁶³ Vor der finalen Mahler-Symphonie erklangen zur Eröffnung Haydns *Londoner-Symphonie* sowie Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune*.

⁵⁶⁴ Dies äussert Klecki gegenüber J. J. Cevey in einer Westschweizer Zeitung im September 1959. Der Artikel ist unter dem Titel „Paul Klecki nous parle de Mahler“ erschienen. Weder das genaue Datum noch die Zeitung lassen sich ausfindig machen. Da jedoch der Bezug zum Musikfestival *Septembre musical* gegeben ist, muss der Artikel kurz vor Festivalbeginn in einer Zeitung aus Montreux erschienen sein. Der Ausschnitt wird im Nachlass unter der Signatur K 16.2 aufbewahrt, ein weiteres Exemplar in einem Erinnerungsalbum unter K 35.1.

Dirigenten in dieser Zeit gut belegt sind. Dieses Interview ist das einzige Zeugnis überhaupt, in welchem sich Klecki über die Musik Mahlers äussert, weshalb es von grossem Wert ist. Es entstand anlässlich des *Septembre musical* 1959, einem jährlichen Konzertfestival in Kleckis Heimatstadt Montreux, an welchem dieser mit dem Amsterdamer Concertgebouw Orchester wiederum Mahlers Erste zur Aufführung brachte. Angesprochen auf das renommierte Orchester und weshalb er in Montreux Mahler dirigieren werde, zeigt sich Klecki höchst erfreut über die hervorragende Zusammenarbeit mit dem Concertgebouw und offenbart dabei ein historisches Bewusstsein einerseits für den Klangapparat selbst und andererseits indirekt auch für dessen Mahler-Tradition, wenn er auf Mengelberg und Mahlers Aufenthalte in Amsterdam rekurriert:

„C'est réellement un ensemble magnifique avec lequel il fait beau travailler. Les musiciens d'Amsterdam cultivent ainsi le souvenir du vieux Mengelberg qui les a amenés à un niveau exceptionnel. J'ai eu notamment beaucoup de plaisir à donner avec eux un cycle de symphonies de Beethoven, il y a quelques années, et, plus récemment, la 1re Symphonie [sic!] de Gustave Mahler, que nous allons présenter dimanche. [...]

[...], je tenais beaucoup à lui [Mahler] rendre cet hommage, d'autant plus que les musiciens du Concertgebouw participent au *Septembre musical*. Car c'est à Amsterdam que plusieurs œuvres du compositeur ont été créées de son vivant.“⁵⁶⁵

Im gleichen Zusammenhang lässt eine weitere Aussage Kleckis in Bezug auf die Gründe für die Programmierung eines Mahler-Werks aufhorchen. Klecki, dessen Programme im Normalfall nach einem traditionellen Muster zusammengestellt sind, gibt sich in diesem Punkt modern, wenn er auf die Frage „Pourquoi avez-vous choisi d'inscrire Mahler à votre programme?“ antwortet: „Avant tout parce qu'on est arrivé avec le festival montreusien au point où il est indispensable de sortir quelque peu du répertoire traditionnel. C'est notre devoir, à nous chefs et interprètes.“⁵⁶⁶ Klecki propagiert also einen Aufbruch in neue Zeiten – auch wenn er sich hier vorwiegend auf das Festival in Montreux bezieht –, in denen nicht mehr nur die „Klassiker“ im Vordergrund stehen sollten. Zwar wurde in dieser Arbeit aufgezeigt, dass Klecki häufig zeitgenössische Kompositionen in seine Programme aufnimmt; angesichts der Dominanz von Beethoven, Brahms und Tschaikowsky jedoch kann bei ihm nicht mit

⁵⁶⁵ Ebda.

⁵⁶⁶ Ebda.

letzter Überzeugung von einem klaren Wegrücken des „répertoire traditionnel“ gesprochen werden. Interessanter erscheint hier viel mehr, dass Klecki im Jahr 1959 Mahler ganz bewusst (noch) nicht diesem kanonisierten Repertoire zuordnet, sondern viel mehr eine weitere Verbreitung des Œuvres anstrebt und gute Chancen sieht, dass Mahler über Europa hinaus wieder den Stellenwert erreicht, den er seiner Meinung nach verdient.

In puncto Mahler-Repertoire begegnet man bei Klecki besonders in diesen frühen Jahren immer wieder der ersten Symphonie. Sie ist das mit grossem Abstand am häufigsten interpretierte Werk von Mahler. Gerade in der Zeit zwischen 1943 und 1950 nimmt sie einen herausragenden Platz ein, bevor sie zwischenzeitlich von der Vierten als Spitzenreiterin abgelöst wird und gleichzeitig das *Lied von der Erde* immer wichtiger zu werden scheint. Die Vierte tritt in Kleckis Karriere zum ersten Mal anlässlich zweier Konzerte 1947 in Stockholm in Erscheinung.⁵⁶⁷ Eine weitere Aufführung dieser Symphonie kann wieder im Januar 1951 in Strassburg⁵⁶⁸ nachgewiesen werden, wobei sie in diesem Jahr das einzige Mahler-Werk in Kleckis Aufführungsliste ist. So leitete er sie auch zweimal in England⁵⁶⁹ sowie dreimal in Wien⁵⁷⁰. Speziell die Aufführungen in England zeigen, wie kontrovers zu dieser Zeit Mahler wieder bzw. immer noch diskutiert wurde und wie wenig Akzeptanz seine Musik fand. Im Nachlass werden drei Rezensionen unterschiedlicher Zeitungen zum Londoner Konzert in der Royal Albert Hall aufbewahrt. Während der Rezensent des *Daily Telegraph* gar nichts über das Werk selbst schreibt, dafür jedoch die Interpreten aufgrund ihres Spiels geradezu als himmlische Wesen beschreibt („As fine a performance as can be called to mind was then given of Mahler's fourth symphony, a performance full of understanding and affectionate sentiment, in which the Philharmonia artists played like angels")⁵⁷¹, geht der Kritiker der *The Times* hart mit der Symphonie ins Gericht:

„Mahler's symphony, though played with no less scrupulous precision of tone and line, seemed too long for its material, even as it often does in more robust performances, for it is long and its subject-matter is intrinsically unsymphonic. The

⁵⁶⁷ Vgl. Konzerte vom 9. und 12. Dezember 1947.

⁵⁶⁸ Vgl. Konzert vom 10. Januar 1951.

⁵⁶⁹ Vgl. Konzert vom 14. Februar 1951 in Manchester sowie vom 9. April 1951 in der Londoner Royal Albert Hall.

⁵⁷⁰ Vgl. Konzerte vom 9. bis 11. Mai 1951.

⁵⁷¹ R. C. im *Daily Telegraph* vom 10. April 1951.

drama of the first movement is wholly fictitious and the real core of what it is all about is the strophic song of the finale (which was sung with all Mme. Schwarzkopf's artful simplicity). Still, it is good sometimes to forget the clock, as they do more easily in Vienna than we do in London, and to revel in the leisurely unfolding of Mahler's fairy tale.⁵⁷²

Mit dieser Einschätzung fühlt man sich aus heutiger Sicht wieder in die 1920er Jahre Deutschlands zurückversetzt, in denen die von Danuser als „Konfrontation von Apologie und Polemik“⁵⁷³ bezeichnete Auseinandersetzung über die Qualitäten Mahlers ihren Höhepunkt erreicht hatten: „zu lang für ihr Material“, „unsymphonisch“, „fiktiv“. Die ironisch gemeinte Schlusswendung, in der die Symphonie genüsslich als Märchen bezeichnet wird, in dessen gemütlicher Entfaltung sich schwelgen lässt, passt nur zu gut zur polemischen Auseinandersetzung gut zwanzig Jahre früher. Der Kritiker des *Express* demgegenüber äussert sich zwar nicht explizit zur Symphonie selbst, ist jedoch über die Massen begeistert von der Aufführung, so dass seine Ausführungen keinen anderen Schluss zulassen, als dass er der Fraktion der Mahler-Apologeten anzurechnen ist: „Paul Kletzki and the Philharmonia Orchestra [...] gave a performance of Mahler's seldom-played Fourth Symphony that will remain long in the memory of all who heard it.“⁵⁷⁴ Und weiter: „Mr. Kletzki's conducting of the symphony was masterly in its fluency and suppleness, and the members of the orchestra rose to genuine eloquence. Concerts of this quality do not occur often in any musical capital.“⁵⁷⁵ Von Cecil Smith, dem Rezensenten des *Express* erfahren wir auch, dass die Royal Albert Hall lediglich zu einem Drittel besetzt und damit alles andere als gut besucht war, was ein starkes Indiz dafür ist, dass die Programmierung von Mahler viele potentielle Londoner Zuhörerinnen und Zuhörer von einem Kartenkauf abhielt, und dies trotz Elisabeth Schwarzkopf als Solistin, die zu jener Zeit bereits international gefeiert wurde. Dass die Diskussion um Mahler nicht nur im Ausland kontrovers geführt wurde, sondern auch in der Schweiz, wird anhand einiger Kritiken zum Berner Konzert von Anfang 1946⁵⁷⁶ deutlich, wobei sich hier immerhin eine klare Mehrheit auf die Seite des

⁵⁷² In *The Times* vom 10. April 1951.

⁵⁷³ Vgl. Anmerkung 519.

⁵⁷⁴ Cecil Smith im *Express* vom 10. April 1951.

⁵⁷⁵ Ebda.

⁵⁷⁶ Vgl. Konzert vom 12. Januar 1946 anlässlich des 5. Abonnementskonzerts der Bernischen Musikgesellschaft im Casino Bern.

Komponisten stellt. Dabei ist man sich einig, und es wird entsprechend überall betont, dass viel zu lange keine Werke Mahlers mehr zu hören gewesen waren:

„Man müsste in unseren musikalischen Annalen schon auf eine regelrechte Entdeckungsfahrt ausgehen, um auf den Namen Gustav Mahler zu stossen. Vor unendlichen Zeiten waren es Eugen Pabst und Albert Nef, die sich für diesen Komponisten einsetzten; und von etwas näher her schwebt eine Aufführung vom „Lied von der Erde“ unter Fritz Brun in Erinnerung. Dann war es hier tot um den Toten.

Ungerechterweise, wie uns der Gastdirigent dieses Konzertes, Paul Kletzki, mit der Aufführung der ersten Sinfonie in D bewies. Hinter diesem Werk steckt eine Schöpferpersönlichkeit von grosser Originalität, eine Künstlernatur voll sprühenden Feuers. Gott und Dämon wohnen hier in einem Busen.“⁵⁷⁷

Die Gründe für das Vergessen Mahlers mögen insbesondere in der Schweiz, die sich während des Zweiten Weltkriegs wenigstens nach aussen neutral gab und zahlreichen jüdischen Künstlern eine neue Heimat wurde, verschieden sein. Jedoch tritt genau hier die lediglich vermeintlich neutrale Haltung gegenüber Nazi-Deutschland zutage, wie der Kritiker der Berner Tageszeitung *Der Bund* indirekt anspricht:

„Ueber Gustav Mahlers sinfonisches Erbe hat sich in den letzten Jahrzehnten eine gewisse Stille gebreitet, eine Stille, die sich nicht restlos mit dem Verdikt erklären lässt, das die Diktatur des nördlichen Nachbarn gegen sein Werk gefällt hat. In der Schweiz, wo man immerhin keinen Wahnideen unterworfen war, schien man Mahler ebenfalls vergessen zu haben. Zugegeben, dass hier auch äussere Gründe, wie das kommerzielle Zurückschrecken vor den Ausmassen der orchestralen Mittel mit im Spiel sein mochten; Interpreten, die aus innerster Ueberzeugung zu Mahler gestanden wären, hätten diese Hindernisse hinweggeräumt.“⁵⁷⁸

Geradezu prophetisch äussert sich der Rezensent in der Folge über eine mögliche „Auferstehung“ von Mahlers Werk, zwar ohne diesen Begriff explizit zu nennen, jedoch die ganze Passage in einen religiös anmutenden Mantel zu hüllen. Auch ein bestimmtes Mass an Hoffnung schwingt mit, wie dies natürlicherweise bei Mahler-Apologeten der Fall ist:

„Aber, wie sie [die Mahler-Interpreten] seit jeher nicht allzu zahlreich gewesen, im letzten Jahrzehnt sind sie noch seltener geworden – und mit Bruno Walter ist der

⁵⁷⁷ K. im *Berner Tagblatt* vom 16. Januar 1946 (im Nachlass unter der Signatur K 5.1).

⁵⁷⁸ E. T. in *Der Bund, Morgenblatt* vom 17. Januar 1946 (im Nachlass unter der Signatur K 5.1).

bedeutendste und authentisch[st]e Apostel der Mahlerschen Sinfonik Europa verlorengegangen. Sollte dieses Schweigen das Zeichen eines endgültigen Verklingens sein? Wir glauben es nicht. Mahlers Gesamtwerk ist in seiner Konzeption so gewichtig, Ausfluss eines so ungeheuer ernsten und reinen Wollens, dass es nicht verwundert, wenn die Auseinandersetzung mit ihm noch nicht abgeschlossen ist. Die Distanz zu seinem Schaffen, von dem uns zwei Weltkriege trennen, die Umwertung der Werke, die seine Zeit bestimmten, lassen uns allerdings mit geschärften und kritischen Sinnen sein Werk auf seine Beständigkeit prüfen.⁵⁷⁹

Demgegenüber nimmt der Kritiker der *Tat* im Nachgang desselben Konzerts zwar die religiöse Metapher in Zusammenhang mit Mahler auf, indem er von einem „Wiedererweckungsversuch“⁵⁸⁰ der ersten Symphonie schreibt, jedoch ist dies eher ironisch zu deuten, wie der weitere Textverlauf offenbart. Weil die von Klecki geleitete Aufführung selbst lediglich innerhalb einer längeren Zusammenfassung mehrerer Konzerte in Bern abgehandelt wird, erschien die Rezension erst Anfang Februar 1946 und damit deutlich später als sämtliche anderen Kritiken. Es ist also davon auszugehen, dass dieser Begriff ironisch Stellung zum quasi religiösen Duktus im *Bund* nimmt und letztlich ins Gegenteil verkehrt. Denn der Schreiber macht zum Ende seiner kurzen Besprechung, wie aus der Luft gegriffen, nur zu deutlich, was seine Haltung gegenüber Mahler ist und führt die aus heutiger Sicht absurde Argumentation von „Mahler als fehlgegangener Bruckner“⁵⁸¹ fort:

„Einen Wiedererweckungsversuch großen Stils brachte dann das 5. Abonnementskonzert, in welchem *Paul Kletzki* nach einer ungemein sorgfältigen und aufgelockerten Interpretation der fast kammermusikalischen 5. Sinfonie von Schubert den sinfonischen Erstling *Gustav Mahlers* den Bernern wohl zum erstenmal nahe brachte. Ueber das einen riesigen Apparat in Bewegung setzende Werk sich auszulassen, ist hier nicht der Ort, über seine Auslegung durch Kletzki gibt es nur höchstes Lob, das auch das Orchester mit einschließt, dessen Kräfte der Dirigent in den Proben bis aufs äußerste beansprucht hatte. Im übrigen hat heute Mahler im Grunde nur dort einen berechtigten Platz, wo man seinem ungleich größeren Vorbild *Bruckner* die gebührende Pflege eingeräumt hat, womit es in Bern nicht zum besten gestellt ist.“⁵⁸²

⁵⁷⁹ Ebda.

⁵⁸⁰ -e in *Die Tat* Zürich vom 8. Februar 1946.

⁵⁸¹ Sponheuer 2010, S. 427.

⁵⁸² *Die Tat*, vgl. Anm. 580.

Typischerweise hält auch der zweite Mahler-Kritiker aus dem Kreis derjenigen, die diese Aufführung kommentiert haben, die Interpretation für herausragend, moniert jedoch in einigen Punkten grundsätzlich Mahlers Kompositionsweise. Interessanterweise zieht dieser den anderen Komponisten, der an diesem Abend aufgeführt wurde, heran und versucht, Mahlers Musik durch Überhöhung Schuberts gleichsam *ex negativo* schlecht zu schreiben:

„Die einzige Einschränkung, die man diesem Konzert einräumen musste, war die Reihenfolge der beiden Werke. Wie anders hätte noch Schuberts unvergleichliche Musik [5. Symphonie] nach all dem Pomp und äusseren Glanz der Mahler-Symphonie gewirkt. Wie sehr wäre einem bewusst geworden, wie wenig das Genie benötigt, um Höchstes in einfacher und endgültiger Form auszudrücken. Bei Mahler, obgleich mit höchster Kunst wiedergegeben, wird einem stets das Missverhältnis zwischen Wollen und Können offenbar. Sein Streben geht nach höchster Form des Ausdrucks, seine Instrumentierung ist genial und farbenprächtig, der Inhalt aber, je kunstvoller die äussere Fassung, umso kümmerlicher an wirklichem Gefühl. [...] Was aber von dem Abend als gültige Erinnerung bleibt, das sind jene ersten Takte der Streicher in Schuberts Symphonie, jenes liebeizende, gemütvolle Thema, das aufklingt wie das sanfte Rauschen einer Waldquelle und Herzen und Sinn öffnet für all das Herrliche, das aus Schuberts Wunderhorn quillt.“⁵⁸³

Einmal mehr treten an dieser Stelle die alten Ressentiments gegenüber Mahlers Musik offen zutage, und man wähnt sich in diesem Artikel auch terminologisch um Jahrzehnte zurückversetzt, wenn die Rede von „Missverhältnis zwischen Wollen und Können“ oder von fehlendem Inhalt und Gefühl ist. Die Begriffe „Formlosigkeit“, „Trivialität“ und „Kapellmeistermusik“ der Mahler-Antagonisten der 1920er Jahre werden wieder präsent. Der Vergleich mit Schubert kann freilich insofern nicht funktionieren, als dieser in einer ganz anderen Zeit und unter anderen Voraussetzungen wirkte, während sich Mahler einerseits mit Bruckners Werk und andererseits der Spätromantik – an der Schwelle zum 20. Jahrhundert – auseinanderzusetzen und zu messen hatte. Dennoch sind sich auch bei diesem Konzert diejenigen Kritiker, die sich gegen Mahlers Musik an sich aussprechen, in der Bewertung der ausserordentlichen Interpretation sowohl seitens des Dirigenten wie auch des Orchesters erstaunlich einig. Trotz des Missfallens gegenüber dem Programm muss ihnen also zugutegehalten werden, dass sie dennoch

⁵⁸³ H. F.-St. in den *Neuen Berner Nachrichten* vom 17. Januar 1946 (im Nachlass unter der Signatur K 5.1).

ein faires Urteil über die Leistung der ausübenden Protagonisten abzugeben vermochten.

Bei all der kontroversen Diskussion um Mahler scheint Klecki unbeirrt am Komponisten festgehalten und die negativen Stimmen ausgeblendet zu haben. Wie bereits gesehen, führte er regelmässig Mahlers Werke auch im grossen Rahmen auf, so auch an den Internationalen Musikfestwochen Luzern 1949, als er mit dem Festwochenorchester das *Lied von der Erde* interpretierte. Es war dies bereits der vierte Auftritt Kleckis in Luzern nach 1944, 1945 und 1946. Auch bei diesem Schweizer Beispiel fällt auf, dass die Kommentatoren nicht um eine Bewertung der Komposition selbst herumkamen, was die Ambivalenz gegenüber Mahler zu jener Zeit erneut unterstreicht, obwohl auch hier die Haltung grundsätzlich positiv ist. Der Fokus wird denn auch mehr auf – zwar nicht unbedingt neutrale, jedoch nicht weiter kommentierte – Begriffe wie „umstrittenes Werk“⁵⁸⁴ oder „problematisches Werk“⁵⁸⁵ gelegt, wobei der Versuch unternommen wird, die Komposition inhaltlich zu deuten, wie etwa der Rezensent des *Bundes*:

„«Das Lied von der Erde» ist kein Naturgemälde deskriptiv-illustrativer Art wie Smetanas «Moldau» und Debussys «La mer», die das Programm einleiteten. Diese Musik haftet nicht an Realitäten des Aeusserlichen, an Sturmgebräus, Blitzzucken, Wellengeriesel und Blätterrauschen. Sie ist transzendental, von pantheistischer Mystik erfüllt wie die Weisheit Jakob Böhms und Angelus Silesius'. Ist von der Güte des Heiligen von Assisi getragen und gibt die Dinge der Natur so in Tönen wieder, wie sie sich in der Seele spiegeln. Man erlebt kein farbenbuntes Herbstgemälde voll Erntefreudigkeit und Jagdhornblasen, sondern jene bange, ahnungsvolle Last des Empfindens, bei den ersten Anzeichen der müdewerdenden Natur überfällt. [...] Und der Abschied bedeutet hier nicht die Stimmung des Auseinandergehens, sondern Mahlers Töne sind von der dunklen, letzten Einsamkeit erfüllt, die jedem Abschied folgt.“⁵⁸⁶

Die negativen Stimmen halten sich denn auch in Grenzen und beziehen sich eher auf die Qualitäten der Sängerin und des Sängers, die Länge des gesamten Konzerts an sich (nach der *Moldau* und *La Mer*)⁵⁸⁷ sowie teilweise die Interpretation Kleckis. Klar für

⁵⁸⁴ Vgl. in der *Neuen Berner Zeitung* vom 23. August 1949.

⁵⁸⁵ Vgl. in *Die freie Innerschweiz* vom 19. August 1949.

⁵⁸⁶ G. R. in *Der Bund, Morgenblatt* vom 20. August 1949 (im Nachlass unter der Signatur K 8.1).

⁵⁸⁷ Nicht nur wegen der Länge war die Programmierung dieser drei Werke bei den Rezensenten ein Thema, sondern auch wegen der stilistischen Vielfalt, die sie – trotz inhaltlich logischem Aufbau – mit

Mahler spricht sich der Musikjournalist der Basler Nachrichten aus, indem dieser das alte „Problem Mahler“ in vergangene Zeiten verbannt und bereits Ende der 1940er Jahre einen pragmatischeren Umgang mit dem Komponisten proklamiert, was für diese Zeit eher ungewöhnlich erscheint:

„Das allmähliche oder das in gewissen Kreisen plötzliche Verschwinden von Gustav Mahlers Sinfonien ist ein Phänomen, dessen Ursachen nicht genau zu ergründen sind. Natürlich hängt es zusammen mit Kunstpolitik, rassentheoretischen Erwägungen und sonstigen Ressentiments. Es müssen aber wohl noch andere Gründe mitgespielt haben, diese kühn konzipierten und grossangelegten Werke aus dem Konzertsaal zu verdrängen, und damit käme man auf das Problem Mahler überhaupt zu sprechen, das, aus unserer zeitlichen Distanz betrachtet, seine Aktualität längst eingebüsst hat und im Widerstreit der Meinungen, im Kampf neue Errungenschaften und brennendere musikästhetische Fragen zu nebensächlicher Bedeutung herabgesunken ist.“⁵⁸⁸

Zu reden gab letztlich der Umstand, dass mit Bruno Walter der Dirigent der Uraufführung des Liedes von der Erde nur wenige Tage zuvor ein Symphoniekonzert in Luzern leitete und es versäumt wurde, diesen mit der Aufführung dieses Werks zu betrauen:

"Bei anderer Gelegenheit haben wir einmal geschrieben, dass wir in Paul Klecki den besten Mahlerdirigenten innerhalb unserer Grenzen zu sehen glauben. Keinem anderen hätte dieses Werk anvertraut werden können, wenn nicht in diesen Tagen Bruno Walter in der Schweiz weilen würde. Er, wie kein zweiter mit dem Schaffen Mahlers verwachsen, der getreu die Traditionen jener grossen Musikepoche hütet, die man heute schon die Mahlerzeit zu nennen geneigt ist. Mahler hat zwar selbst einmal gesagt, dass Tradition Schlamperei bedeute, aber dieses Wort ist nur cum grano salis zu nehmen und bezieht sich gewiss nicht auf die Ehrfurcht und Treue, mit welcher Bruno Walter das Werk seines toten Meisters immer wieder zu

sich brachte. Stellvertretend der Rezensent des Luzerner Tagblatts: „Wollte man die stilistisch recht verschiedenartigen Werke, die in diesem Konzert erklangen, auf einen gemeinsamen Nenner bringen, so ließe sich die gesamte Vortragsfolge vielleicht als «malerische Musik» bezeichnen. Nicht im Sinn einer äußerlichen «Tonmalerei», sondern in dem einer Befruchtung der musikalischen Erfindung durch räumliche Erscheinungen. Raumerscheinung ist ja auch die Natur, und in jeder der drei aufgeführten Kompositionen empfing man Naturbilder.“ R. R. im *Luzerner Tagblatt* vom 19. August 1949 (im Nachlass unter der Signatur K 8.1).

⁵⁸⁸ f. g. in den *Basler Nachrichten, Abendblatt* vom 19. August 1949 (im Nachlass unter der Signatur K 8.1).

klingendem Leben erstehen lässt. Ohne Kleckis Leistung damit herabsetzen zu wollen, muss man sich doch wundern, dass die einzigartige Gelegenheit, ein Mahlerwerk unter Walter zu hören, versäumt wurde."⁵⁸⁹

Dennoch, trotz teilweise negativer Kritik seitens der Rezensenten, war das Konzert beim Publikum ein grosser Erfolg. Mehrfach wird der lautstarke und anhaltende Applaus betont. Damit kann davon ausgegangen werden, dass die Zuhörerschaft, die wahrscheinlich unvoreingenommen – d. h. ohne Kenntnisse der vergangenen Mahler-Diskussionen – solche Aufführungen besuchte, die Musik ohne Ressentiments aufnahm und entsprechend honorierte. Dies dürfte Klecki darin bestärkt haben, weiterhin an Aufführungen der Mahlerschen Symphonien – in gewisser Weise apologetisch – festzuhalten und einer breiten Zuhörerschaft bekannt zu machen. Dennoch fällt die interne Bewertung im Nachgang der Festspiele durch das Organisationskomitee in Bezug auf dieses Werk eher negativ aus. Wie dem Protokoll der Sitzung vom 1. Oktober 1949 zu entnehmen ist, war man mit der Aufnahme des Gesamtprogramms zufrieden, "ausser *Das Lied von der Erde*"⁵⁹⁰.

Bis zur „Rezeptionswende“⁵⁹¹ von 1960 leitete Klecki in dieser, in Bezug auf Mahler, ambivalenten Zeit nicht weniger als 50 Interpretationen eines Werks des Komponisten, und zwar auf der ganzen Welt.⁵⁹² In zahlreichen erhaltenen Rezensionen zeigt sich diese Ambivalenz durchgehend bereits in den jeweiligen Überschriften, in denen die Musik Mahlers ins Zentrum der Aufführung gestellt wird. Eine Mahler-Aufführung war damit stets ein Ereignis, über das gesprochen wurde.

Ab diesem viel zitierten Jahr 1960 scheint die Mahler-Rezeption allmählich zugunsten des Komponisten umzuschlagen, und ein regelrechter Aufschwung in puncto Aufführungen und wissenschaftlichen Publikationen setzt ein. Natürlich hängt dies mit dem 100. Geburtstag Mahlers zusammen. Jedoch wäre es verfehlt, nun von einer plötzlichen Wiederentdeckung oder gar Renaissance zu sprechen, wie zahlreiche Einzelfälle, darunter Klecki, zeigen, die stets am Werk des Komponisten festhielten.⁵⁹³

⁵⁸⁹ G. R. in *Der Bund, Morgenblatt*. Vgl. Anm. 586.

⁵⁹⁰ Zitiert nach Singer 2014, S. 147.

⁵⁹¹ Sponheuer/Steinbeck 2010, S. IX.

⁵⁹² Vgl. die Liste mit Mahler-Aufführungen in Anhang 2.

⁵⁹³ Ein wichtiger Fürsprecher für Mahlers Musik insbesondere in den USA war beispielsweise auch Leonard Bernstein. Dem gegenüber beschäftigte sich etwa Karajan bekanntermassen erst spät mit Mahler. Metzger hält in seiner Monographie fest: "In diesem Zusammenhang ist auch Herbert von Karajan

Denn bei diesem Phänomen „handelte es sich vielmehr – nach den beiden temporären Verbreitungshöhepunkten zu Mahlers Lebzeiten und in den 1920er Jahren – um Mahlers erstmaligen Eintritt in die Musikgeschichte im vollen Sinne, um seine definitive Aufnahme in den Kanon der anerkannten großen Komponisten – ein Vorgang, der 1960 begann und Anfang der 1970er Jahre kulminierte“⁵⁹⁴. Ausgangspunkt waren die Zentenarfeierlichkeiten in New York, London und Wien, die von Ausstellungen über Mahler begleitet wurden.⁵⁹⁵ Selbstverständlich war diese Wende trotz der eher zufälligen äusseren Umstände des Jubiläums jedoch keinesfalls, wie Dahlhaus in seinem Aufsatz mit dem sinnigen Titel „Rätselhafte Popularität“ erörtert:

„Es scheint sogar, als sei einer der Gründe des Ruhms, der Mahlers Musik verspätet zugefallen ist, in dem widersprüchlichen Gefühl zu suchen, daß sie einerseits noch dem 19. Jahrhundert angehört (das 1914 endete), andererseits aber auf eine vertrackte Weise ein Stück musikalische Gegenwart antizipiert. Das besagt nicht einfach, daß sie ein »Übergangsphänomen« sei, in dem sich Altes und Neues verschränken (die Formel paßt immer, ist also leer), sondern daß in ihr *Fin de siècle* und Mitte des 20. Jahrhunderts, an sich durch eine geschichtliche Kluft voneinander geschieden, wie sie tiefer kaum denkbar ist, jäh und überraschend, wie durch einen intellektuellen Handstreich, zusammentreffen, so daß der Hörer einerseits zu Recht den Eindruck »innerer Gleichzeitigkeit« mit Mahlers Musik hat, ohne sich andererseits von den musikalischen Gewohnheiten des 19. Jahrhunderts, in denen er sich immer noch heimisch fühlt, allzu abrupt trennen zu müssen.“⁵⁹⁶

Genau in diesem Spannungsfeld ist Klecki – ein Kind der Jahrhundertwende, als Komponist der gemässigten Moderne und Interpret mit Vorliebe für die Romantik – anzusiedeln, wenn von Mahler die Rede ist. Mehr noch, Mahler schuf die Musik, die wie

zu nennen, der erst im Jahr 1973 eine Symphonie Mahlers zur Aufführung brachte. Wahrscheinlich wäre die auffällig späte Aufführung, wie alle folgenden durch Karajan, ohne die US-amerikanische Popularität Mahlers, die sich von den USA nach Europa übertrug, nicht denkbar gewesen. Als Karajan sich nun endlich in seiner exponierten Stellung als Chefdirigent des wichtigsten bundesdeutschen Orchesters entschied, eine Symphonie Mahlers zu dirigieren, wählte er die *V. Symphonie*, die schon seit den 60er Jahren in den USA zu einem regelrechten Mahler-Hit avanciert war.“ Metzger 2000, S. 239.

Vgl. hierzu auch den Artikel von Gerhard R. Koch (2008) über Karajans Verhältnis zu Mahler, der unter dem Titel „Lieber die Schönheit als die Wahrheit. Eine vorübergehende Affäre: Karajans Auseinandersetzung mit Mahler“ erschienen ist.

⁵⁹⁴ Sponheuer 2010, S. 431.

⁵⁹⁵ Vgl. ebda.

⁵⁹⁶ Dahlhaus 1977, S. 8.

keine andere Kleckis „innere Gleichzeitigkeit“ widerspiegelt, indem sie seine eigenen kompositorischen als auch interpretatorischen Kunstfertigkeiten in sich vereint. Klecki dürfte dieses Spannungsfeld durchaus bewusst und somit auch mit ein Grund für seinen Einsatz zugunsten Mahlers gewesen sein.

Wenn auch mit Beginn der 1960er Jahre Mahler mehr Popularität zuteilwurde – massgeblich dazu beigetragen hatte auch die Ersteinspielung sämtlicher Symphonien durch Leonard Bernstein zwischen 1960 und 1967 –, änderte sich hinsichtlich Aufführungszahlen bei Klecki nichts. Weder hielt er es für notwendig, Mahler übermässig zu forcieren, noch ihn weniger zu interpretieren, was ohnehin nicht dem Zeitgeist entsprochen hätte. Das Bild in der Konzertübersicht bleibt gleich. Mahlers Werk wird in regelmässigen Abständen, an unterschiedlichen Orten, mit verschiedenen Orchestern aufgeführt. Allerdings gilt es in diesem Zusammenhang, wenn bei Klecki von "Mahlers Werk" die Rede ist, einen näheren Blick auf das Mahler-Repertoire des Dirigenten zu werfen, das im Grunde lediglich aus wenigen verschiedenen Kompositionen besteht.

Wie bereits weiter oben gesehen, interpretierte Klecki in den 1940er Jahren vor allem die erste und vierte Symphonie, sowie das *Lied von der Erde*. Es sind denn auch genau diese drei Werke Mahlers, die während der gesamten Dirigentenlaufbahn im Zentrum von Kleckis Interesse standen. Von der Ersten sind nicht weniger als 28 Aufführungen belegt, von der Vierten mindestens dreizehn und vom *Lied von der Erde* insgesamt 27. Mit grossem Abstand folgen sodann die Lieder eines fahrenden Gesellen mit sechs und noch mit je einer nachweisbaren Interpretation die zweite und neunte Symphonie sowie die Kindertotenlieder und drei weitere Orchesterlieder (zwei aus Des Knaben Wunderhorn und eines aus den Rückert-Liedern). Zwar darf nicht ausseracht gelassen werden, dass sich im Nachlass auch Dirigierpartituren der übrigen Symphonien befinden (mit Ausnahme der Sechsten und Achten), von welchen die Fünfte, Siebente und Neunte zahlreiche Dirigieranweisungen Kleckis enthalten und auf mögliche Aufführungen hindeuten, jedoch dürfte es sich dabei eher um vereinzelte Interpretationen handeln. Die Konzentration auf die drei genannten Werke zieht sich denn auch durch die ganzen drei Jahrzehnte hindurch, in denen Klecki auf internationaler Ebene als Orchesterleiter in Erscheinung trat. Über diese Vorliebe kann

nur gemutmasst werden, wobei es mögliche Indizien dafür gibt, insbesondere was die beiden eigentlichen Symphonien angeht⁵⁹⁷.

In seiner umfassenden Rezeptionsstudie erwähnt Christoph Metzger, dass Willem Mengelberg und Bruno Walter noch zu Lebzeiten des Komponisten besonders häufig die Vierte aufgeführt hätten.⁵⁹⁸ Den Hauptgrund dafür sieht Metzger in der viersätzigen Form und der damit verbundenen relativ geringen Aufführungsdauer von unter einer Stunde, was anderen Mahler Symphonien gegenüber recht kurz ist. Sie lässt sich damit gut in ein traditionelles, zumeist dreiteiliges Konzertprogramm einfügen. In der Tat hat auch Klecki die Vierte des Öfteren als Schlussymphonie erklingen lassen, wenngleich die vorangestellten Werke in der Regel nicht allzu ausgedehnte Dimensionen aufwiesen. So interpretierte er beispielsweise anlässlich des Konzerts vom 14. Februar 1951 in Manchester vor der Symphonie die auch in anderen Konstellationen gern gespielte dritte *Leonore-Ouvertüre* und die *Variationen über ein Thema von Haydn*. Auch kombinierte er sie gerne mit weiteren Vokalwerken – etwa mit verschiedenen Strauss-Liedern⁵⁹⁹ oder Mozarts *Exsultate, Jubilate*⁶⁰⁰ – was insofern naheliegt, als die

⁵⁹⁷ Die Einschränkung "eigentlichen" wird in diesem Zusammenhang gemacht, weil das *Lied von der Erde* (mit einigem Recht) zuweilen ebenfalls zu den Symphonien gezählt wird. Mahler selbst war noch während des Kompositionsprozesses unschlüssig darüber, wie er sein Werk benennen soll, was er in einem Brief an Bruno Walter gesteht: "Ich weiß es selbst nicht zu sagen, wie das Ganze benamst werden könnte. Mir war eine schöne Zeit beschieden und ich glaube, daß es wohl das Persönlichste ist, was ich bis jetzt gemacht habe." In: Gustav Mahler Briefe 1879-1911, hrsg. von Alma Mahler, Olms 1925, S. 413. Vgl. auch Hinrichsen 2014, der Mahlers eigentümliche und neuartige Aufweichung der Gattungen „Symphonie“ und „Lied“ betont: „Kein anderer Symphoniker, überhaupt kein anderer Komponist hat sein Œuvre in derartiger Ausschließlichkeit auf parallelen Ausbau zweier – und dazu noch als diametral gegensätzlich geltender – Gattungen abgestellt: die Symphonie und das Lied. Bis dahin verteilten sie sich, soziologisch gesprochen, auf die Sphären der großen Öffentlichkeit und des kleinen Zirkels im Kammermusiksaal oder sogar im Salon. Mahler zwingt sie zusammen und bewegt sie aufeinander zu, wobei das Lied als Orchesterlied symphonisch und die Symphonik auf eigentümliche Weise episch und lyrisch wird.“ S. 16.

⁵⁹⁸ Vgl. Metzger 2000, S. 42f.

⁵⁹⁹ Vgl. Konzerte in London vom 9. April 1951 mit Auszügen aus *Daphne* und *Capriccio* von Strauss, sowie die drei identischen Aufführungen in Wien im darauffolgenden Monat mit vier Orchesterliedern. Bei allen Aufführungen sang Elisabeth Schwarzkopf den Solopart.

⁶⁰⁰ Vgl. Konzerte vom 28./29. September 1967 in Bern mit Teresa Stich-Randall als Solistin. Wenige Tage vorher setzte Klecki vor die Vierte ein ausgedehntes dreiteiliges Programm mit dem Vorspiel zu *Lohengrin* und Chopins zweitem Klavierkonzert mit Magaloff als Solist.

Gesangssolistin in der Symphonie gleichzeitig für weitere Werke eingesetzt werden konnte. Die Beliebtheit der Vierten sowohl bei Dirigenten der älteren Generation als auch bei Klecki kann damit u. a. auf rein pragmatische Gründe zurückgeführt werden. Auf jeden Fall wurde die hohe Aufführungszahl durch die relative Kürze gegenüber anderen Mahler-Symphonien begünstigt.

Grundsätzlich verhält es sich ähnlich mit der ersten Symphonie, welche die 60 Minuten-Grenze ebenfalls nicht erreicht und deshalb prädestiniert für eine Position als Abschlusssymphonie in einem dreiteiligen Programm ist. In diesem Fall gibt Klecki jedoch im bereits erwähnten Interview mit der Westschweizer Zeitung von 1959 einen weiteren Grund für seine Passion zu dieser Symphonie an:

„Il y a des compositeurs qui donnent cent pour cent de leur personnalité dans leur première œuvre de grande envergure, y révélant ainsi d'un coup toutes les caractéristiques de leur potentiel créateur. Ainsi Chostakovitch. Ainsi Mahler aussi. Cette musique est toute la nature, à travers la personnalité d'un maître de l'orchestration. On a reproché à Mahler de faire une mélodie vulgaire. C'est faux. Son langage musical est populaire dans le meilleur sens du terme ; il parle à l'homme de la rue, mais dans son humanité il n'est pas vulgaire, il est tout simplement direct. Ce langage, le public allemand, autrichien, l'a compris, malgré l'accueil hostile que reçut Mahler à la première audition de sa 1^{ère} Symphonie. Maintenant le public anglo-saxon l'a également adopté. Je suis persuadé que d'ici peu de temps, il sera aussi vénéré dans les pays latins qu'ailleurs...“⁶⁰¹

Klecki betont hier, zunächst Mahler ausser Acht lassend, die besonderen Qualitäten grösserer Erstlingswerke – so z. B. eben von Symphonien – aller Komponisten, indem er ihnen eine ausgesprochen hohe persönliche Note attestiert, die den Dirigenten offensichtlich interessiert. Auch sieht er darin das künstlerische Potential der zumeist jungen Tonschöpfer, das unweigerlich mit einer bestimmten jugendlichen Unreife verbunden ist und dadurch eine, in positivem Sinn, naive Natürlichkeit mit sich bringt, die Ausdruck der jeweiligen Persönlichkeit ist. Auch Klecki stand als Komponist einst vor der Herkulesaufgabe, eine erste Symphonie zu schreiben, weshalb er sich auch später noch nur zu gut in diese Situation hineinversetzen und die Ambivalenz zwischen

⁶⁰¹ In: „Paul Klecki nous parle de Mahler“. Gleich wie Anmerkung 564. Wenn Klecki hier die Verbreitung von Mahlers Werk in Südamerika anspricht, muss auch erwähnt werden, dass er selbst drei Jahre zuvor in Buenos Aires und in Chile die erste Symphonie aufführte. Vgl. die Konzerttournee in Südamerika im Sommer 1956.

Nachahmung der kompositorischen Vorväter und der Entwicklung eigener Stilmittel nachvollziehen konnte. Gerade Mahlers erste Symphonie scheint mit ihrer Formkonzeption noch stark in der geltenden Tradition verhaftet zu sein, irritiert jedoch mit ihrer neuartigen Behandlung der Tonartenentwicklung in Beziehung zur formalen Struktur und dem damit verbundenen thematischen Material.⁶⁰² Dies ist ein weiteres Detail, das die erwähnte und von Dahlhaus so benannte „innere Gleichzeitigkeit“ verdeutlicht und einerseits in das 19. Jahrhundert rekurriert, andererseits jedoch einen neuen Kompositionsstil antizipiert.⁶⁰³

Die Meinung, wonach Mahler ein Wegbereiter für die Moderne war, teilte Raymond Charpentier, Rezensent der Pariser Zeitschrift „Arts“, in seiner Konzertkritik zur weiter oben erwähnten Aufführung der ersten Symphonie im Dezember 1945 in Paris keineswegs. Zwar attestiert dieser Klecki eine Interpretation ersten Ranges, hadert jedoch mit der unglücklichen Werkauswahl und verbannt Mahlers „unendlich lange“ Symphonie in eine längst überwunden geglaubte Zeit:

„Paul Kletzki a donné ensuite, de l'interminable *Première symphonie* de Gustave Mahler, une exécution de tout premier ordre. Mais pourquoi ce grand chef polonais a-t-il jugé opportun de se produire ici pour la première fois dans une œuvre d'un Tchèque germanisé? Cette *Première symphonie*, qui doit dater de 1891, paraît appartenir à une époque déjà lointaine et depuis longtemps révolue. Il ne nous reste plus assez de place pour examiner aujourd'hui ce petit problème d'esthétique. Il faudra peut-être y revenir un jour, car il y a, paraît-il, non pas pour nous, mais pour quelques-uns de nos confrères, un cas Mahler.“⁶⁰⁴

⁶⁰² Vgl. Hinrichsen 2014, S. 19: „In der Ersten, die noch zu den tonartlich geschlossenen Symphonien (mit einer rahmenden Haupttonart) gehört, obliegt die dramaturgisch höchst effektvolle Inszenierung der Reprisenwirkung im Kopfsatz nicht etwa der Wiederkehr des Hauptthemas, sondern der Rückkehr der Tonika – einem thematisch unspezifischen reinen Klangereignis (Kopfsatz, bei Ziffer 26, T. 384ff.). In noch weitaus stärkerem Maße gilt dies für das Finale, das ja, die für Mahlers weitere Entwicklung charakteristisch werdende Auffächerung der symphonischen Haupttonart vorwegnehmend, abseits der Werktonika in f-Moll beginnt (und dafür zitierend auf eine Partie in der Durchführung des Kopfsatzes zurückgreift), jedoch mit dem Eintritt der Reprise die von da an endgültige Wiederkehr der das Werk bestimmenden Haupttonart D-Dur wie eine Epiphanie inszeniert (Finale, T. 375, und zwar unter effektivem Einsatz des oben erwähnten rhetorischen Mittels der „Luftpause“).“

⁶⁰³ Vgl. Anm. 596.

⁶⁰⁴ Raymond Charpentier in *Arts* vom 7. Dezember 1945 (im Nachlass unter der Signatur K 4.8).

Zwar relativiert Charpentier seine ästhetischen Ressentiments gegenüber Mahler am Schluss des Artikels, indem er behauptet, es gäbe keinen „Fall Mahler“, jedoch streicht er als Franzose auch deutlich die Nationalität des Komponisten hervor – und zwar in negativem Sinn –, was die Gesamtbeurteilung alles andere als objektiv erscheinen lässt. Nichtsdestotrotz zeigt dieses Beispiel, dass in der Mitte des 20. Jahrhunderts diese Meinung über Mahler durchaus Anhänger hatte, wodurch sich Klecki jedoch nicht beirren liess und am Komponisten stets festhielt.

Klecki lässt im zitierten Abschnitt des Weiteren auch anklingen, was ihn neben der Tonsprache am meisten an Mahler fasziniert, nämlich die spezifische Meisterschaft der Orchestrierung, die wie alle anderen Aspekte „ganz und gar aus der Natur“ entstehe. Nachdrücklich weist er am Schluss des Gesprächs noch einmal auf diese spezielle Gabe Mahlers hin und unterstreicht damit noch einmal, welche kompositionstechnischen Neuerungen jener für die kommenden Generationen einführt und damit als Wegbereiter für die Moderne betrachtet werden muss: „Gustave Mahler a proprement révolutionné l'orchestration, en renversant souvent les rôles et en donnant fréquemment la mélodie aux bois, qui sont beaucoup moins cantonnés que chez d'autres dans un rôle de soutien harmonique.“⁶⁰⁵

In der Tat spricht man in Zusammenhang mit dieser Klangspezifik seit jeher vom „Mahler-Klang“, wobei Peter Jost⁶⁰⁶ mit einigem Recht auf die Problematik dieses Begriffs hinweist:

„Die Formulierung »Mahler-Klang« ist um den Preis einer meist unreflektierten, floskelhaften Verwendung zu einem Topos der Musikkritik geworden, um die Klangspezifik eines bestimmten Orchesters bei der Wiedergabe von Mahlers Werken zu umschreiben. [...] Der Singular »Klang« suggeriert allerdings die Möglichkeit einer allen Differenzierungen zum Trotz zusammenfassenden Charakterisierung, vor der die meisten Autoren zurückschrecken. [...] Es liegt auf der Hand, dass in dem generalisierenden Sinne, wie es noch Adorno tun konnte (1960, 153-160), von Mahlers »Klang« - der sich in Wirklichkeit in verschiedenartige »Klänge« ausdifferenziert – heute nicht mehr gesprochen werden kann. Wenn der Beitrag dennoch in der Überschrift die Einzahlform benutzt, dann ist dies als Kollektivsingular gemeint, als resümierender Ausdruck für verschiedenartige, zum

⁶⁰⁵ Klecki in "Paul Klecki nous parle de Mahler" (Anm. 564).

⁶⁰⁶ Peter Jost widmet dem Mahlerschen „Orchesterklang“ ein konzises Kapitel innerhalb des Mahler Handbuchs von 2010. Vgl. S. 114-126.

Teil sogar in der Tendenz kontrastierende Phänomene in der Instrumentation Mahlers.⁶⁰⁷

Diese Klangwelt Mahlers, wie man präzisierender und dem Sachverhalt gerechter werdend auch sagen könnte⁶⁰⁸, scheint demnach auch Klecki in Bann gezogen zu haben und er betont dieses Phänomen zu einer Zeit, in der die ganz grosse Mahler-Renaissance, zumindest in Europa, noch nicht eingesetzt hat. Ausserdem lässt er die Leser nicht im Ungewissen darüber, dass der Ursprung für dieses Spezifikum in der Instrumentierung liegt.

Gleichzeitig negiert Klecki die bereits zu Lebzeiten des Komponisten und seither von dessen Gegnern stets wiederholten Vorwürfe über die einfach gestrickten Melodien – er benutzt im Französischen das Wort „vulgaire“ –, indem er auf die ursprüngliche etymologische Bedeutung von „vulgär“ hinweist (vulgus = Volk). Damit sei Mahlers musikalische Sprache im besten Sinn „populaire“ – auch hier der etymologische Hinweis auf das Volk und den im Volksmund sogenannten "kleinen Mann" –, indem dieser mit seiner Menschlichkeit die Leute der Strasse auf eine direkte Art und Weise anspreche, dabei jedoch ganz und gar nicht vulgär – diesmal im pejorativen Sinn – sei. Klecki unternimmt damit den Versuch, Mahler als Mann des Volks darzustellen, was aus seiner Sicht freilich positiv zu bewerten ist und seine Bemühungen, den Komponisten einem breiten Publikum näher zu bringen, unterstreicht.

Als Letztes kann Kleckis Vorliebe für die erste und vierte Symphonie sowie das *Lied von der Erde* in einem weiteren, äusseren Grund gefunden werden, auch wenn dafür keine gesicherten Belege vorhanden sind und die folgende These spekulativ bleiben muss. Für die Zeit ab den frühen 1920er Jahren bis 1940 weist Metzger einen markanten Anstieg dieser drei Werke bei Mengelberg nach, wodurch diese für den Zeitraum zwischen 1919 und 1940 zu den absoluten Spitzenreitern in dessen Mahler-Repertoire zählen.⁶⁰⁹ Da Klecki zu Beginn dieser letzten Periode zu Studienzwecken in

⁶⁰⁷ Jost 2010, S. 114.

⁶⁰⁸ Vgl. ebda. Jost erwähnt in diesem Abschnitt die Studie von Altug Ünlü mit dem Titel „Gustav Mahlers Klangwelt“ und beurteilt diese Wortwahl positiv.

⁶⁰⁹ Vgl. Metzger 2000, S. 68f. Insbesondere die graphische Übersicht über Mengelbergs Mahler-Dirigate, aufgeteilt in die drei Zeiträume 1903-1913, 1914-1919 sowie 1920-1940, zeigt anschaulich, wie sich die Vorlieben Mengelbergs mit der Zeit in Richtung der drei hier betrachteten Werke zu verschieben beginnen. Eindrücklich ist zudem die Gesamtzahl an Mahler-Aufführungen unter Mengelberg, denn: „Im Laufe von fast 40 Jahren dirigierte Mengelberg allein in den Niederlanden annähernd 400 Aufführungen

Berlin weilte, ist es durchaus denkbar, dass er von dort aus Mengelbergs Erfolge mit Mahler in den Niederlanden zumindest durch Rezensionen mitbekommen hat, wenn nicht gar selbst Zeuge einer Mahler-Aufführung unter Mengelberg wurde, indem er eine Reise beispielsweise nach Amsterdam unternahm. Auch wenn dies nicht der Fall gewesen sein sollte, hatte Klecki auch in Berlin mehrere Gelegenheiten, sich mit Mahlers Symphonien in verschiedenen Konzerten vertraut zu machen, wie bereits weiter oben angesprochen. Erwähnt sei deshalb noch einmal seine Nähe zu Furtwängler, der zwar nicht als Mahler-Apologet bezeichnet werden kann, jedoch immerhin die ersten fünf Symphonien regelmässig zur Aufführung brachte. Schliesslich ist für die Verbreitung – und damit umso mehr auch für die Wirkungsgeschichte – musikalischer Werke als erster Faktor entscheidend, welche Werke durch die Interpreten, aus welchen Gründen auch immer, ausgewählt und von jüngeren Zeitgenossen, wie eben Klecki, aufgegriffen und weiterverbreitet werden. Besonders die frühe Fokussierung Mengelbergs auf die erste und vierte Symphonie scheint Klecki dahingehend stark beeinflusst und zu eigenen Interpretationen animiert zu haben. Auch weitere Mahler-Interpretationen wurden zumindest bis 1933 in Berlin und ganz Deutschland auf ansehnlichem quantitativem Niveau gegeben, etwa der Mahler-Zyklus der Berliner Philharmoniker unter Klaus Pringsheim in der Saison 1923/1924 und parallel dazu die Museumskonzerte desselben Orchesters in Frankfurt am Main unter Hermann Scherchen und Clemens Kraus⁶¹⁰. Es ist also auch hier durchaus denkbar, dass Klecki als junger Student in Berlin die geographische Nähe zwischen seinem Aufenthalts- und diesen Aufführungsorten zu nutzen wusste, um sich mit Mahler weiter auseinanderzusetzen.⁶¹¹

Ein weiteres Indiz für Kleckis intensive Beschäftigung mit Mahler in dieser Zeit ist in seinem eigenen kompositorischen Œuvre zu finden, nämlich in der 1926 entstandenen

der Symphonien und des *Liedes von der Erde*.“ Ebda., S. 71. In der Fussnote zu diesem Zitat gibt Metzger die Verteilung auf die einzelnen Symphonien an. Daraus ist die überdeutliche Vorliebe für die erste und vierte Symphonie sowie das *Lied von der Erde* ersichtlich: 1. Symphonie (85 Interpretationen), 4. Symphonie (90), *Lied von der Erde* (62). Als nächstes folgt die dritte Symphonie mit vergleichsweise geringen 31 Aufführungen.

⁶¹⁰ Vgl. Metzger 2000, S. 70f.

⁶¹¹ Wie Metzger in einer weiteren Graphik zu den Interpretationszahlen Mahlerscher Symphonien darlegt, bilden die erste und vierte Symphonie sowohl im Zeitraum bis 1932, als auch – noch verstärkt – ab 1949 die Spitze hinsichtlich der Häufigkeit an Aufführungen der Berliner Philharmoniker. Metzger 2000, S. 70.

und 1928 uraufgeführten zweiten Symphonie. Allein die Einbindung einer Gesangstimme im letzten Satz lässt den Einfluss der sogenannten *Wunderhorn*-Symphonien Mahlers auf den jungen Klecki erahnen, wobei die Nähe zur Vierten neben der solistisch besetzten Vokalstimme auch formal besonders frappant erscheint. Die beiden in der Grundtonart G geschriebenen Werke – bei Klecki in Moll, bei Mahler in Dur – weisen damit bereits an der Oberfläche (Grundton, Vokalsolo, traditionelle Viersätzigkeit) zahlreiche Gemeinsamkeiten auf, wobei die tonale Umdeutung und die Tieferlegung der Stimme durchaus als bewusste Veränderungen Kleckis betrachtet werden können, um die offensichtliche Nähe zu Mahler zu kaschieren. Auch die Vertauschung des Scherzos und des langsamen Satzes – Klecki hält sich hier mit dem Scherzo an dritter Stelle an die klassische Satzfolge – ist ein offensichtlicher – wenn auch geringfügiger – Bruch mit Mahlers Vorlage.⁶¹² Klecki knüpft damit unmittelbar an Mahlers formale Strukturen an, im Speziellen an dessen vierte Symphonie, um mittels tonaler Verschärfungen – wobei musikalisch durchaus auch das *Lied von der Erde* und Einflüsse der frühen Atonalität anklingen –, einen persönlichen Stil zu kreieren und die Symphonik, nachdem sie gemäss Danuser nach Mahler gattungsgeschichtlich als abgeschlossen galt, wieder aufzunehmen und die in den vorangegangenen Jahren entstandene Lücke, in der Mahler "in dieser Gattung keine unmittelbare kompositionsgeschichtliche Nachfolge hatte"⁶¹³, zu schliessen. Das scheint vor allem auch für den Einbezug von Vokalstimmen in die in dieser Zeit ohnehin zu verschwinden drohende Gattung der Symphonie⁶¹⁴ zu gelten. Die Anknüpfung an Mahler war somit nur durch ein genaues Studium von dessen Werk möglich, dem Klecki in den 1920er Jahren gewiss nachgekommen war. Allerdings zeigt das Festhalten an den herkömmlichen Gattungen, hier insbesondere an der Symphonie, auch Kleckis stark verankertes Traditionsbewusstsein, das in seiner späteren Dirigententätigkeit – man denke an die Programmgestaltung und das Repertoire – stets durchscheint.

Dass sich das Verhältnis der Rezipienten, insbesondere der Konzertkritiker, in Bezug auf Mahlers Kompositionen nach 1960 ändert, ist in den Rezensionen verschiedener Zeitungen nachvollziehbar. Zwar gibt es noch immer kritische Anti-Mahler-Stimmen,

⁶¹² Im Gegensatz zu Klecki vertauscht beispielsweise Sibelius 1910/1911 in seiner vierten Symphonie in Analogie zu Mahler das Scherzo und den langsamen Satz ebenfalls.

⁶¹³ Danuser 1984, S. 16.

⁶¹⁴ Vgl. hierzu die Ausführungen in Anm. 329 im Kapitel "Symphonien und weitere symphonische Werke".

jedoch wird die Programmierung einer Mahler-Symphonie an sich nicht mehr mit Erstaunen zur Kenntnis genommen, entsprechend kommentiert und zu erklären versucht. Vielmehr ist Mahler in den Konzertsälen mittlerweile gleichsam zum "Normalfall" geworden. Das zeigen im grossen Ganzen, stellvertretend für andere Dirigate Kleckis, die Kritiken zum Eröffnungskonzert der Internationalen Musikfestwochen in Luzern des Jahres 1971, als Klecki mit dem Festspielorchester, dem Festwochenchor sowie den beiden Solistinnen Brigitte Fassbaender und Stefania Woytowicz die sogenannte *Auferstehungssymphonie* (die Zweite in c-Moll) interpretierte. 1971 scheinen nun das Werk selbst und vor allem auch die künstlerische Interpretation im Zentrum des Interesses zu stehen, wenngleich vereinzelt noch auf die erst kürzlich eingesetzte Mahler-Renaissance rekurriert wird:

"Wer etwa geglaubt haben sollte, Mahlers Riesensinfonien hätten uns nichts mehr zu sagen, weil sie «typisches 19. Jahrhundert» seien, den muss unser heutiges Musikleben eines Besseren belehren. Nach Bruckner entdeckt man nun mehr und mehr auch wieder den noch unlängst totgesagten Gustav Mahler. Avantgardisten sind bisweilen sogar eifrig bestrebt, Mahlers zukunftsweisende Züge herauszustreichen, in seiner dissonant geladenen Musik bereits seinen Schüler Arnold Schönberg oder Alban Berg vor auszuhören."⁶¹⁵

Tatsächlich wurde innerhalb dieses Kapitels bereits auf das bei Dahlhaus beschriebene "Zusammentreffen" von Altem und Neuem in Mahlers Musik hingewiesen, was in dieser Konzertkritik aufgenommen wird, obschon der Rezensent in der zweiten Symphonie noch eher die "Geister Wagners, Bruckners und wohl auch Tschaikowskys"⁶¹⁶ zu vernehmen glaubt.

Zwar wird die Präsenz Mahlers in den Konzertsälen der Welt mittlerweile auch von den Rezensenten grundsätzlich akzeptiert, was sie jedoch nicht vor gezielter Kritik an der hier aufgeführten Symphonie abhält. Der Feuilletonist der *Neuen Zürcher Zeitung* spart denn auch nicht mit Formulierungen, die in der Manier und Sprache an die vergangenen Jahrzehnte der Mahler-Auseinandersetzung erinnern:

"Dem *Inhalt* nach schließt *Gustav Mahlers* vielgestaltige *Zweite Symphonie* [...] den solistischen Gestus ein; das trotzig-tragische, sarkastisch-ausgelassene, pessimistisch-verklärte Werk bietet in seiner nur teilweise gegensätzlichen und

⁶¹⁵ P. A. in der *Neuen Bündner Zeitung* vom 18. August 1971 (im Nachlass unter der Signatur K 25.4).

⁶¹⁶ Ebda.

widerstrebenden Emotionen formal zusammenzwingenden Gestalt zahllose Möglichkeiten der literarischen, strukturellen und interpretatorischen Deutung. Gerade der Akt des Zusammenzwingens [...] läßt der Interpretation die verschiedensten Nachvollzüge der Spannungsgefälle. Die genauen und ausdrücklichen Bezeichnungen Mahlers können diese Möglichkeiten nur vermehren. Denn in ihnen drückt sich, wie im Notentext, ein rastloser Selbstbestätigungswille aus, der auch das Unbestimmte noch zu bestimmen, das Unerklärliche zu erklären versucht. Zwischen tonsetzerischem Raffinement und reflektierter Einfachheit ausgespannt, verwirklicht sich Mahlers «Auferstehungssymphonie» in einem Zwischenbereich von Können und Wollen, Naturalismus und Mystik, eigenbödiger Erfindung und eklektischer Rückerinnerung an die deutsche Romantik von der «Wunderhorn»-Lyrik bei Robert Schumann bis Wagners «Tristan» und Bruckners symphonischen Scherzo-Sätzen. Weil das Werk in unserer Ueberzeugung nicht von innen heraus völlig gesichert ist, droht es auseinanderzufallen, nicht in konträre Hälften – dazu sind die Kontraste zu gut gebunden –, aber in Satz- und Werkteile, deren Einzelfunktionen zu selbstbewußt bestimmt sind, um sich noch organisch in das Ganze zu fügen."⁶¹⁷

Damit erscheinen in Zusammenhang mit Mahler noch im Jahr 1971 Begriffe wie "Zwischenbereich zwischen Können und Wollen" oder "eklektische Rückerinnerung", die einen unmissverständlich pejorativen Unterton evozieren. Dennoch scheint dem Rezensenten die Aufführung, losgelöst von seinen Vorbehalten dem Werk gegenüber, Gefallen bereitet zu haben, wenn er die Vorzüge von Kleckis Interpretation in den höchsten Tönen lobt:

"Dem Dirigenten *Paul Klecki* allerdings muß die Größe des Werks mindestens während der Einstudierungs- und Aufführungszeit fast bedingungslos vor Augen gestanden haben, denn er hat es mit dem *Schweizerischen Festspielorchester* in allen Teilen und Ausdruckszonen eindrucklichst, weniger dramatisch gerafft als episch ausgebreitet, wiedergegeben. [...] Es gelangen so in den instrumentalen Teilen Orchesterbilder von ausgesuchter klanglicher Sorgfalt und einem Sinn für Klangmischung und -dosierung, der sich auch in den Raumkontrapunkten der Fernensembles bewährte. Sogar die Riesenbesetzung des Finales wirkte – wie oft gelingt das? – durchsichtig."⁶¹⁸

⁶¹⁷ ab. in der *Neuen Zürcher Zeitung*, undatiert jedoch wahrscheinlich im Zeitraum zwischen dem 16. und 18. August 1971 erschienen (im Nachlass unter der Signatur K 25.4).

⁶¹⁸ Ebda.

Einen anderen Ansatz, nämlich einen analytischen, verfolgt Mario Gerteis von den *Luzerner Neuesten Nachrichten*, der die Symphonie nicht polemisch an der Oberfläche bespricht, sondern sie auf ihre musikalischen Besonderheiten hin untersucht und letztlich mit der Interpretation Kleckis und sämtlicher Mitwirkenden verbindet. Er versucht in seiner umfangreichen Kritik in die Details der Komposition zu sehen, indem er ihre Tiefenstrukturen ausleuchtet, dabei jedoch immer die besprochene Aufführung ins Zentrum rückt, wobei er seine eigene Einstellung Mahler gegenüber nie durchscheinen lässt. Neben diesen ausführlichen Beschreibungen zu Werk und Interpretation, die zwar laut Gerteis "nicht in die Geschichte eingehen" wird, jedoch "kraftvoll wirkt, ohne in überschwängliches Pathos zu verfallen"⁶¹⁹ lässt bereits der Lead aufhorchen:

"Leicht gemacht haben es sich die Verantwortlichen mit dem diesjährigen Festwochenauftakt nicht. Das gilt in doppelter Hinsicht: für die Ausführenden wie für die Zuhörer. Denn Gustav Mahlers Zweite Sinfonie in c-Moll (die «Auferstehungssinfonie»), obzwar neben den Lieder-Zyklen und der Vierten Sinfonie das eingänglichste Werk des Meisters, ist ein gewaltiger Brocken für ein erstmals in dieser Besetzung zusammenspielendes Orchester – nicht minder für die Zuhörer, die mit einem sinfonischen Drama monumentalsten Ausmasses konfrontiert werden. Trotz der Mahler-Renaissance in den letzten Jahren kann man kaum behaupten, dass diese Musik in einem eigentlichen Sinne «populär» geworden sei; vielleicht deshalb zeigten sich einige Lücken im Kunsthaussaal."⁶²⁰

Einerseits beschreibt der Rezensent die zweite Symphonie zwar als eines der eingängigeren Werke Mahlers, taxiert die Auswahl derselben für den Eröffnungsabend trotzdem als riskant. Der Grund dafür liegt in der – entgegen der landläufigen Meinung – noch kaum vollendeten Mahler-Renaissance. Recht gibt ihm der für ein Eröffnungskonzert ungewöhnliche Umstand, dass der Saal nicht vollständig gefüllt war und einige Plätze leer blieben, was auch anderen Kritikern erwähnenswert erschien. Mit anderen Worten scheint, zumindest im eher konservativ ruralen Umfeld Luzerns – im Gegensatz etwa zu den übrigen europäischen Musikzentren – Mahler auch am Anfang der 1970er Jahre noch nicht als "Normalfall" betrachtet worden zu sein. Dennoch wurde die Aufführung durch das Publikum begeistert aufgenommen. Gerteis beurteilt diese

⁶¹⁹ Mario Gerteis in den *Luzerner Neuesten Nachrichten* vom 16. August 1971 (im Nachlass unter der Signatur K 25.3).

⁶²⁰ Ebda.

insgesamt, wiederum eng mit dem Werk selbst verknüpft, letztlich ebenfalls dezent positiv:

"Aber man darf sie [die Aufführung] einstufen als ein ehrliches, immer wieder spürbares Bemühen, Mahlers riesige Komplexe in den Griff zu bekommen, die fünf Sätze so zwingend wie möglich zu formen. Das ist vor allem in jenem Sinne gelungen, als sich auch im ausladenden Finale eine starke, ja unwiderstehliche Steigerung einstellte. Hier, wo Mahlers Ringen um musikalische Auferstehung geradezu «anschaulich» wird, konnte der Dirigent Paul Klecki seine Fähigkeit zum Akzentuieren der dramatischen Impulse besonders sinnenfällig [sic!] einsetzen."⁶²¹

Nach diesem offensichtlich denkwürdigen Eröffnungskonzert von 1971 interpretierte Klecki noch zweimal ein Werk von Mahler, nämlich die erste Symphonie anlässlich des 4. Abonnementskonzerts der Düsseldorfer Symphoniker sowie das *Lied von der Erde* mit dem Basler Sinfonieorchester, das an drei Orten in der Schweiz gegeben wurde (Basel, Olten und Lugano). Dieses letzte Programm war eines der wenigen, das Klecki nach seinem Schlaganfall Anfang 1972 und nach zehnmonatiger Pause überhaupt noch aufführte, bevor er im März 1973 starb. Dies zeigt, dass ihm auch unter erschwerten Bedingungen viel an Mahler gelegen hat und er nicht auf die Aufführung dieses Werks verzichten wollte.

Es ist dies der Schlusspunkt einer besonders intensiven Rezeption seitens des Dirigenten im Umgang mit Mahlers Œuvre, das zeitlebens eine zentrale Rolle einnahm. Dies verdeutlicht allein schon die Anzahl und Regelmässigkeit der Interpretationen über die rund dreissigjährige internationale Dirigentenlaufbahn hinweg. Dabei war Klecki nach dem Zweiten Weltkrieg und nach der Generation um Willem Mengelberg und Bruno Walter gleichsam ein Mahler-Förderer der ersten Stunde. Obwohl die Presse sowie das Konzertpublikum Kleckis Mahler-Aufführungen in der Regel sehr positiv aufnahmen, fand er in Bezug auf den Komponisten keinen Eingang in die erst später einsetzende Rezeptionsgeschichte. Dies liegt zum einen daran, dass Klecki mit wenigen Ausnahmen das Mahlersche Œuvre selten in den grossen Musikzentren Zentraleuropas und der USA interpretierte. Vielmehr brachte er Mahler dem Konzertpublikum in Städten wie Bern, Stockholm, Brüssel, Prag oder Melbourne näher, allesamt Orte, die in der Rezeptionsforschung über Mahler bisher kaum eine Rolle spielen. Der zweite Grund liegt wohl an der fehlenden Bekanntheit Kleckis selbst, der

⁶²¹ Ebda.

fast ausschliesslich als Gastdirigent in Erscheinung trat, etwa im Gegensatz zu Grössen wie Furtwängler, Karajan oder Bernstein, bei denen gezielt nach Mahler-Aufführungen gesucht wurde. Wollte man die Wirkungsgeschichte von Mahler also möglichst lückenlos dokumentieren, müssten auch Konzertprogramme weiterer, insbesondere kleinerer Städte in Betracht gezogen werden. Vielleicht liesse sich so auch aufzeigen, dass Mahler vor allem in der Zeit von 1945 bis 1960 häufiger aufgeführt wurde, als gemeinhin angenommen wird. Mit Klecki gibt es diesbezüglich zumindest einen Dirigenten, der diese These stützen würde.

Wenig überraschend zeigt sich insbesondere bei den in diesem Kapitel durchgesehenen und nur teilweise zitierten Rezensionen ein äusserst heterogenes Bild in Bezug auf die Programmierung eines Mahler-Werks, und zwar bis in die 1970er Jahre hinein, als die sogenannte Renaissance bereits längst angelaufen war. Damit scheint Mahler zu Zeiten, als Klecki aktiv war, den Eingang in das kanonisierte Repertoire gefunden zu haben. Die Kritiken zeigen jedoch auch, dass die Kontroverse um Mahler vorwiegend innerhalb der schreibenden Zunft ausgefochten worden zu sein scheint. Das Publikum hat stets positiv auf die Aufführungen reagiert, was zu einem Teil sicher auch der Interpretation Kleckis geschuldet, jedoch auch darauf zurückzuführen ist, dass die Hörerschaft eher unvoreingenommen den Symphonien Mahlers entgegentrat. Klecki zeigt damit auch ein besonderes Gespür für den Geschmack der Zeit in der breiten Öffentlichkeit, wie ja auch seine übrigen Programme zeigen.⁶²² Klecki mag mit seinen bereits in den 1940er Jahren gestarteten Mahler-Interpretationen in den grossen Musikzentren zwar nur eine marginale Rolle innerhalb der von Dahlhaus so bezeichneten "rätselhaften Popularität" Mahlers eingenommen haben, für bestimmte Regionen dürfte dieses Engagement für den Komponisten jedoch von weitreichenderer Bedeutung gewesen sein. So gelten seine Einspielungen – insbesondere der ersten und vierten Symphonie sowie der Lieder eines fahrenden Gesellen mit Fischer-Dieskau – heute noch als Referenzpunkte der Mahler-Interpretation.

⁶²² So könnte man auch die immer wiederkehrenden Symphonien Tschaikowskys ins Feld führen, die bei den Fachleuten lange einen schweren Stand hatten, beim Publikum jedoch immer gut angekommen sind.

III Interpretationsstil Paul Kleckis

1. Ontologie und Interpretation musikalischer Werke

1.1 Ontologischer Status

Die Interpretationsforschung ist ein relativ junges Teilgebiet innerhalb der Musikwissenschaft. Dies liegt daran, dass sich die Musikhistoriographie lange Zeit lediglich als Kompositionsgeschichte verstand, in deren Zentrum sowohl die analytische Auseinandersetzung mit musikalischen Werken als auch deren Genese und Rezeption stand. All diese Forschungszweige verstehen sich als Geschichte von Texten.

„Notentext und wissenschaftliche Analyse, Komposition und theoretische Beschreibung sind Objekte, Grundlagen und Dokumente der Historiographie, aber sie sind als solche die vergegenständlichten Resultate eines Vermittlungsvorgangs, der in der Regel selbst nicht mehr zur Sprache kommt.“⁶²³

Und genau bei diesem Vermittlungsvorgang handelt es sich um die Interpretation.

Dass die Interpretationsforschung bis weit in das zwanzigste Jahrhundert hinein keinen gewichtigen Gegenstand von Untersuchungen darstellte und sogar der Terminus „Interpretation“ selbst im wissenschaftlichen Umfeld kaum eingebürgert war, vermag der Umstand zu verdeutlichen, dass es in der ersten Auflage der Enzyklopädie *Musik in Geschichte und Gegenwart* keinen Eintrag zu diesem Begriff gegeben hat. Vielmehr schien sein Gegenstandsfeld durch benachbarte Begriffe wie „Vortrag“ oder „Aufführungspraxis“ abgedeckt zu sein.⁶²⁴ Auch die ebenso umfangreiche erste Auflage des englischsprachigen *New Grove Dictionary of Music and Musicians* widmet dem Stichwort „Interpretation“ lediglich eine Spalte und verweist auf den Artikel „Performing Practice“.⁶²⁵ Freilich wird der Terminus bereits seit dem 19. Jahrhundert auf die Musik angewendet – in der Literaturwissenschaft existiert er als „interpretatio“ seit viel längerer Zeit –, doch verwies er damals besonders auf die „Leistung der charismatischen Musikerpersönlichkeiten von Franz Liszt über Clara Schumann bis zu Anton Rubinstein [...], wenngleich er sich als Synonym für die Aufführung von Musik weithin erst im 20.

⁶²³ Hinrichsen 2000, S. 79.

⁶²⁴ Vgl. Danuser 1996 (MGG2), Sp. 1053.

⁶²⁵ Vgl. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, hrsg. von Stanley Sadie, London 1980 (Bd. 9, S. 276).

Jahrhundert durchzusetzen begann.⁶²⁶ So hat sich auch der musikalische Textbegriff im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts gewandelt, woraus sich zunehmend detailliertere Aufzeichnungen nicht nur der Noten an sich, sondern vielmehr auch der Vortragszeichen, welche bereits ein gewisses Mass an Interpretation vorgeben, entwickelten.

Hermann Danuser leitet in seinem Grundlagenwerk zur musikalischen Interpretation im Handbuch der Musikwissenschaft (Bd. 11) aus diesem Umstand folgende Unterscheidung des Textbegriffs her:

„Dies macht es nötig, zwischen einem ‚Struktursinn‘ und einem ‚Aufführungssinn‘ musikalischer Texte zu unterscheiden, nicht im Sinne verschiedener ‚Textsorten‘, sondern verschiedener Lektüreformen ein und desselben Notentextes. Gleichwohl sind für den ‚Struktursinn‘ primär die – geschichtlich früh in die Notation eingegangenen – Parameter Tonhöhe und Tondauer relevant, für den ‚Aufführungssinn‘ aber primär Klangfarbe, Klangstärke und Zeitmass, die erst viel später aus der ungeschriebenen Aufführungs- in die kompositorische Textdimension gelangten.“⁶²⁷

Später benennt Danuser die beiden Hauptdeutungslinien von musikalischer Interpretation als „hermeneutisch“ bzw. „performativ“, wobei erstere zusätzlich in drei Arten eingeteilt wird:

„Erstens die Interpretation als einen Verstehensvorgang der internen Sinnzusammenhänge von Musikwerken, ein Deuten struktureller Beziehungen auf der Ebene der musikalischen Sinnstiftung. [...] Bei einem zweiten, extrinsischen Typus steht dagegen ein inhaltsästhetischer Zugang im Blick, der den Interpretationsbegriff auf die Deutung werkimmanenter Gegebenheiten aus externen Fakten – meist solchen der Komponistenbiographie oder des geistig-kulturellen Horizontes eines Werkes – bezieht. [...] Den dritten Typus schliesslich stellt der referentielle bzw. semiotische Interpretationsbegriff der Musikhistoriographie und Musikbiographik dar. Mit ihm werden die Gegenstände der Musikgeschichte als erklärungsbedürftige Fakten und Probleme entwickelt, so dass hier – in Parallele zum Interpretationsbegriff in der allgemeinen Historiographie – ein weites Feld der kontextualisierenden Deutung von Werken, Künstlern, Institutionen

⁶²⁶ Hinrichsen 2002, S. 78.

⁶²⁷ Danuser 1992, S. 4.

im Rahmen gesellschaftlich-kultureller Konventionen und Codes [...] in den Blick rückt.“⁶²⁸

Damit scheint Interpretation erst dann vorzuliegen, „wenn ein Akt der Deutung oder Realisierung nicht länger nur nach den Kriterien richtig oder falsch, vollständig oder lückenhaft, gelungen oder missraten bewertbar ist, sondern es vielmehr von vornherein feststeht, dass jede Interpretation nur eine von mehreren Möglichkeiten darstellt und eine endgültig erschöpfende Deutung eines Werkes der Kategorie des Kunstwerks zuinnerst widerspricht.“⁶²⁹ Ebenso lässt sich nach Danuser die performative Seite in drei Modi einteilen.⁶³⁰

An erster Stelle steht der *historisch-rekonstruktive Modus*, welcher als jüngster der drei Modi in etwa gleichzusetzen ist mit dem Begriff „historische Aufführungspraxis“. Dieser zielt auf der Basis geschichtlicher Rekonstruktion auf eine möglichst historisch richtige Aufführung hin, die es freilich nicht geben kann, da bei der Diskussion zu viele kontroverse Fragen offen bleiben und nicht definitiv beantwortet werden können.

Den *traditionellen Modus* bettet Danuser in einen Strom der musikalischen Wirkungsgeschichte, „soweit sich diese als Tradition der Vortragskunst innerhalb der Interpretationskultur der klassisch-romantischen Musik gebildet und gegen 1900 zu einem «Repertoire von Meisterwerken», einem imaginären Museum der Konzertkultur, verfestigt hat. Aufgrund der Überzeugung, dass die grossen Werke der musikalischen «Ausdruckskunst» in der Gestaltungskraft des Interpreten ihre letzte Begründungsinstanz finden müssten, misst dieser Modus der historischen Rekonstruktion des Werkes wenig Gewicht bei.“⁶³¹ Damit gilt eine teilweise Loslösung vom Notentext hin zu subjektiver Ausdruckskraft – freilich innerhalb gewisser Grenzen – als Voraussetzung für eine adäquate Aufführung. Dabei ist eine tendenzielle Abspaltung der Interpretationskultur von der Kompositionskultur spürbar und eine von ästhetischer und institutioneller Kontinuität geprägte musikalische Vortragslehre schimmert durch.

Bei der dritten Interpretationsart handelt es sich um einen *aktualisierenden Modus*, welcher sich aus dem jeweiligen Verständnis von Gegenwartskultur heraus definiert.

⁶²⁸ Danuser 1996 (MGG2), Sp. 1054.

⁶²⁹ Ebda., Sp. 1055.

⁶³⁰ Vgl. ebda., Sp. 1057ff.

⁶³¹ Ebda., Sp. 1058.

Für die Interpreten war es stets selbstverständlich, „ein Musikwerk, das sie zum Erklängen bringen wollten, durch bearbeitende Massnahmen ihrer Zeit, den eigenen ästhetischen Idealen, den Voraussetzungen eines zeitgenössischen Hörens nach Gutdünken anzupassen.“⁶³² Somit war dieser Modus in der Aufführungsgeschichte seit dem Mittelalter gegenwärtig, doch verstärkt sich der Einbezug des aktuellen Kulturverständnisses im zwanzigsten Jahrhundert – u. a. auch aufgrund technologischer Entwicklungen sowie veränderter Möglichkeiten und Erwartungen im akustischen Bereich – zunehmend.

Der Frage, in welchen dieser Modi sich Klecki einordnen lässt, muss später nachgegangen werden. Doch liegt die Vermutung nahe, dass er sich selbst stark in einer traditionellen Linie sah und diese auch umzusetzen pflegte. Nichtsdestotrotz lässt sich wohl kein Interpret so einfach in eine Schublade stecken und genau einem der drei Modi zuordnen, zumal es sich dabei lediglich um Tendenzen handelt, welche in der Praxis ineinander fließen.

Ein Bewusstsein für die philosophische Dimension – die Frage nach der Daseinsform von Musik – begann sich erst im zwanzigsten Jahrhundert herauszubilden. Denn:

„Dem musikalischen Werk ist seine klingende Realisierung wesentlich; anders als bei den Gegenständen etwa der Literaturwissenschaft oder der Kunstgeschichte scheint seine *raison d'être* geradezu in seiner angemessenen Reproduktion zu liegen. In Wirklichkeit verbirgt sich freilich hinter dieser scheinbaren Selbstverständlichkeit ein veritables philosophisches Problem. Die harmlos klingenden, aber schwer zu beantwortenden Fragen nach dem ontologischen Status des im Konzert erklingenden musikalischen Werks, das ja weder als rein materieller noch als rein psychischer Gegenstand zu erfassen ist, hat erst im 20. Jahrhundert der polnische Philosoph Roman Ingarden formuliert: ‚Was ermöglicht dem Musikwerke zu existieren, was verbürgt ihm seine Dieselbigkeit, wenn es gerade weder ausgeführt noch gehört wird? Was erlaubt ihm, sich als dasselbe in verschiedenen Ausführungen zu zeigen?‘“⁶³³

Ingarden suggeriert anders formuliert also, dass ein Werk seine wahre Existenz erst durch sein Erklängen erhält, oder mit anderen Worten, es bedarf zum Dasein eines musikalischen Kunstwerkes einer klingenden Interpretation des Notentextes. Da es

⁶³² Ebda., Sp. 1059.

⁶³³ Hinrichsen 2002, S. 78. Vgl. auch Hinrichsen 2007, insbesondere S. 74-79 sowie Hinrichsen 2013, dort v. a. in Zusammenhang mit der Problematik des Kanon-Begriffs in der Musik.

jedoch nicht nur eine einzige mögliche Klangrealisation einer Komposition gibt, sondern sich das Werk vielmehr durch eine unendliche Variabilität an Ausführungsmöglichkeiten auszeichnet, besteht seine Existenz aus einer Gesamtheit aller erdenklichen und somit einer unendlichen Anzahl von Klangrealisationen. Somit kann es auf die Frage nach *dem Ort* eines musikalischen Werks, im Sinne von: Wo befindet sich die Totalität seines Daseins in der Wirklichkeit? keine Antwort geben.⁶³⁴ Die Existenz eines musikalischen Werks setzt sich somit zusammen aus dem materiell vorhandenen Notentext, inklusive der ihm anhaftenden hermeneutischen Informationen über den Komponisten und die Entstehungszeit – gleichsam als Voraussetzung für die klingende Interpretation –, sowie aller möglichen Klangrealisationen desselben. Damit wird der Kreis zu Danusers Interpretationstheorie wieder geschlossen, welcher – wie weiter oben geschildert – die Begriffspaare *Struktursinn* und *Aufführungssinn* bzw. *hermeneutisch* und *performativ* einander gegenüberstellte.

Daraus wird auch ersichtlich, dass alle Aspekte der Interpretation musikalischer Werke direkt an deren ontologischen Status gekoppelt sind – mehr noch, er wird durch sie konstituiert. Alles ist Interpretation, jede Transformation des Notentextes ist eine Deutung desselben. Dies scheint mir schliesslich auch für die Rezeption einer Aufführung, quasi die Rezeption einer (durch Musiker vorangegangenen) Rezeption bzw. Interpretation, eine wichtige Rolle zu spielen; und zwar auch hier in der Totalität jedes einzelnen Erlebnisses und Eindrucks jeder einzelnen Hörerin bzw. jedes Hörers. Gerade weil die Existenz eines musikalischen Werkes auch über seine klangliche Realisierung konstituiert wird, muss auch diese Seite bei der ontologischen Diskussion und damit des Interpretationsverständnisses mit einbezogen werden. Ein Notentext beginnt erst dann zu leben, wenn er entschlüsselt, aufgeführt und zusätzlich auch gehört wird. Die Totalität des Werks besteht also auch in diesem Punkt aus einer unendlichen Diversität von individuellen und subjektiven Höreindrücken, wobei freilich stets auch der jeweilige zeitgenössische Hintergrund, oder anders ausgedrückt Modeerscheinungen, zu berücksichtigen sind. Denn eine Beethoven-Symphonie wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts anders interpretiert und gehört als an seinem Ende.

⁶³⁴ Vgl. Eggebrecht 1993, S. 13-21.

1.2 Die Interpretationsforschung

Wie eingangs des Kapitels bereits erwähnt, stellt die historische Interpretationsforschung innerhalb der Musikwissenschaft eine vergleichsweise junge Disziplin dar und nimmt daher eine (noch) nicht zentrale Rolle ein. Carl Dahlhaus zweifelte Ende der 1970er Jahre in seinem Grundlagenwerk zur Musikgeschichte⁶³⁵ überhaupt an ihrer Möglichkeit. Hans-Joachim Hinrichsen zeigt in seinen Überlegungen zu einer Historik der Interpretationsforschung⁶³⁶ die Gründe für diese Ablehnung Dahlhaus' auf und entkräftet sie zugleich auf plausible Art und Weise. Dabei dreht sich die Diskussion um zwei zentrale Begriffe; nämlich den *axiomatischen* und den *methodischen* Vorbehalt. Ersterer fordert gewissermassen eine wissenschaftliche Hierarchisierung zwischen der Analyse eines Kunstwerks selbst und dessen Interpretation. Demnach nimmt die Deutung des eigentlichen Werks gegenüber der Deutung seiner Interpretation(en) einen primären Rang ein. Dieser Umstand ist an die Hermeneutik Hans-Georg Gadammers angelehnt, wonach das Postulat der „ästhetischen Nichtunterscheidung“ aufgrund der Einheit ästhetischer Erfahrung der „ästhetischen Unterscheidung des Werkes selbst von seiner Darstellung“ gegenübertritt.⁶³⁷ Auf der anderen Seite steht der *methodische* Vorbehalt, demzufolge ein grosser Teil des zu untersuchenden Gegenstands – nämlich historische Zeugnisse musikalischer Aufführungen – allesamt verklungen und nicht festgehalten sind. Es ergibt sich daraus also das grundsätzliche Problem, dass kein analysierbarer Gegenstand vorhanden ist, der die Untersuchung und Darstellung einzelner musikalischer Interpretationen bzw. deren Beziehung zueinander im Sinn einer historischen Kontinuität zulassen würde.

Hinrichsen entkräftet nun beide Vorbehalte mit der jüngsten Entwicklung innerhalb der Musikwissenschaft und der Beschäftigung mit eben diesen Problemen. Insbesondere in Bezug auf den axiomatischen Vorbehalt macht er deutlich, dass „sich die Musikwissenschaft längst mit vorzeigbaren Erfolgen der Dimension des Interpretierens zugewandt hat, [...]“⁶³⁸. Er bezeichnet ausserdem den Status des musikalischen Werkes aus der Sicht von Gadammers „ästhetischer Nichtunterscheidung“ als prekär:

⁶³⁵ Vgl. Dahlhaus 1977.

⁶³⁶ Hinrichsen 2011, S. 27-37.

⁶³⁷ Zitiert nach Hinrichsen 2011, S. 30.

⁶³⁸ Ebda., S. 30.

„Was einem Notentext an ästhetischem Gehalt beigelegt oder analytisch als (vermeintlich) objektives Faktum zugeschrieben wird, stellt oftmals nur das Resultat einer klingenden Interpretation dieses Notentextes dar, die ihrerseits wiederum von der zeitgenössischen Sichtweise auf den jeweiligen Komponisten geprägt ist – ein inzwischen weithin ins Bewusstsein gerückter Zirkel zwischen performativer und hermeneutischer Auslegung, der sich an keinem festen Punkt verankern lässt.“⁶³⁹

Damit sind wir wieder bei der grundlegenden Diskussion um den ontologischen Status eines musikalischen Werks und bei Danusers grundsätzlicher Einteilung in zwei Hauptdeutungslinien von Interpretationsforschung angelangt. Denn nicht nur der Notentext selbst, sondern vielmehr auch seine Interpretationsmöglichkeiten definieren das gesamte musikalische Werk. Damit ist auch die Interpretationsforschung mittlerweile ein anerkanntes Teilgebiet der Musikwissenschaft.

Auch der *methodische* Einwand kann dahingehend entkräftet werden, dass mittlerweile auf Tondokumente von über einem Jahrhundert zurückgegriffen werden kann. Hinrichsen geht noch weiter und lässt keine Einschränkung auf das 20. Jahrhundert gelten.

„Das riesige Archiv der Tonträger, dessen Überlieferungsbeginn fließend mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts zusammenfällt, scheint vielmehr das feste Archipel zu bilden, von dessen sicheren Ufern aus man auch noch ein Stück weit in das Meer des vor ihm liegenden 19. Jahrhunderts hinausfahren kann. Denn dessen Spuren dürften in seinen Sedimenten abgelagert sein und könnten durch kluge Analysetechnik, musikalische Archäologie gewissermassen, sichtbar gemacht werden.“⁶⁴⁰

Allerdings wird in demselben Artikel diese scheinbar klare und – oberflächlich betrachtet – einfache Ausgangslage relativiert und vor dem Umstand gewarnt, dass keine

⁶³⁹ Ebda., S. 30.

⁶⁴⁰ Ebda., S. 31. Als Beispiel für diese Möglichkeit gibt Hinrichsen folgendes an: „Denkbar also zum Beispiel, dass etwa Hans von Bülow's Interpretationsästhetik negativ gespiegelt wird in den dokumentierten Aufnahmen Felix Weingartners, der zu seinen scharfen Kritikern gehörte, oder positiv sich niederschlägt in den Interpretationen Karl Straubes, der ihn maßlos bewundert hat. So ließen sich Bülow's Spuren, den wir selbst nicht mehr hören können, vielleicht doch – recto wie inverso – wahrnehmen im Untergrund der Klangaufnahmen jener Interpreten, die ihn selbst noch gut gehört haben und deren Praxis sich, so nehmen wir an, der kritischen Auseinandersetzung mit ihm verdankt. Und über Bülow führt dann die Sonde noch relativ leicht bis zu Wagner und zu Liszt zurück, bei denen er ja seinerseits kritisch gelernt hat.“

Tonaufnahme exakt wiedergeben kann, wie es zu dem Zeitpunkt wirklich geklungen hat. Dies spielt insbesondere im Hinblick auf die Möglichkeit einer Interpretationsgeschichte eine massgebliche Rolle. Denn in eine Interpretationsgeschichte spielen etliche weitere Faktoren hinein, die erst eine solche ermöglichen.

„Einzelne Tonaufzeichnungen, die «Fakten» der Interpretationsgeschichte, können noch so akribisch analysiert werden – sie sprechen nicht, solange sie lauter voneinander isolierte, faktische Inseln bleiben. Von Interesse sind sie erst als Knoten im diskursiven Netz von Selbstaussagen, Absichtserklärungen, Hypothesen, Werturteilen, Kritiken, Klischees und Rezeptionszeugnissen aller Art, durch die sie verifiziert werden oder denen sie widersprechen können. Analyse – und zwar des Notentextes wie der Klangaufzeichnung - erreicht nie das Werk, «sondern immer dessen kategoriale Repräsentation im Zirkel von notiertem Text und klingender Realisierung und damit von praktischer und theoretischer Interpretation». Doch hängt die Bewertung der praktischen Interpretation wiederum von der hermeneutischen Deutung des Werkes ab. Nie kommt man aus diesem Kreis heraus.“⁶⁴¹

Nun soll in dieser Arbeit kein Entwurf einer möglichen Interpretationsgeschichte ausgearbeitet und dargestellt werden, sondern gewissermassen ein Einzelfall, sprich das Interpretationsverständnis eines Dirigenten – nämlich Paul Kleckis – anhand analytischer Methoden umrissen werden. Dabei sollen genau solche von Hinrichsen beschriebene Parameter, welche neben den Tonaufzeichnungen ebenso wichtig sind, in die Analyse einfließen. Im Fall Klecki heisst dies, dass sämtliche Schriftdokumente, die sich in dessen Nachlass befinden, in irgendeiner Form, sofern sie für eine Interpretationsanalyse relevant sind, einbezogen werden müssen. Im Kapitel über die Interpretationsanalyse soll an diesem Punkt angeknüpft werden und die in dieser Arbeit zu untersuchenden Parameter kurz umschrieben und erläutert werden. Doch zunächst kommt Paul Klecki gewissermassen selbst zu Wort, zumal er sich verschiedentlich öffentlich über sein Verständnis zur Interpretation geäussert hat.

⁶⁴¹ Ebda., S. 35f.

2. Kleckis Interpretationsverständnis

2.1 Unbedingter Werktreue verpflichtet

Im Nachlass Kleckis finden sich ein paar wenige Artikel bzw. Interviews, in welchen der Dirigent über seine Auffassung von Interpretation spricht. Einer dieser Artikel stammt von Klecki selbst. Er erschien am 18. August 1945 in der Sonderbeilage der Luzerner Neuesten Nachrichten anlässlich der Internationalen Musikfestwochen und trägt den Titel „Zur Frage der musikalischen Interpretation“. Klecki setzte sich während seiner Laufbahn stets mit grundsätzlichen Fragen der Interpretation auseinander und mass ihr grosses Gewicht bei, wenn er sagte, „dass es in der Frage der musikalischen Interpretation Aspekte gibt, deren Problematik zuweilen unheimliche Tiefen erreicht“⁶⁴². Aus einem historischen Bewusstsein heraus, auch als Kritik an der Wahrnehmung von musikalischen Aufführungen und als Vorbedingung für seine eigene Auffassung von Interpretation beleuchtet er die zwischen den Weltkriegen herrschende „Epoche der Sachlichkeit“ kritisch.

„Es schien, als ob die Interpretation der musikalischen Werke durch die immer stärker sich entwickelnde technische Vollkommenheit der Ausführung nicht nur zu einem Schattendasein verurteilt werden sollte, sondern dass jeder Versuch einer Werkdeutung, jede Betonung des emotionellen Momentes, ja die geringste Gefühlsäusserung des Interpreten, als etwas Verderbliches betrachtet würden. Man sprach nur von Werktreue in der Wiedergabe, man benutzte das Millimetermass für das metrische der Notenwerte und fixierte mit der Lupe den Anfang und das Ende jedes dynamischen Zeichens. Was sich jedoch hinter dem Notenbild verbarg, das blieb Tabu... Es entstanden daher technisch vollkommene, virtuos hochstehende, recht plastische und abgerundete Aufführungen, denen aber jeder Funke des Wunderbaren, jeder Hauch des Schöpferischen und der Atem des Unaussprechlichen fehlten. Der Zuhörer begriff eine gewisse Vollkommenheit der Aufführung, fühlte aber die Kälte der gewollten Objektivität in der Interpretation. Die Wiedergabe glich eher einem «schönen Bild», berührte aber niemals das Dämonische der Schöpfung. Sie war nicht imstande, das Wunderbare, das Unaussprechliche in der Musik auch nur anzudeuten.“⁶⁴³

⁶⁴² Klecki, Paul: Zur Frage der musikalischen Interpretation. In den *Luzerner Neuesten Nachrichten* vom 18. August 1945.

⁶⁴³ Ebda.

Auf der Suche nach diesem Dämonischen und Unaussprechlichen in der Musik und seiner klingenden Realisierung, zitiert Klecki diverse Punkte, welche ihm für einen Interpreten wesentlich erscheinen, um dieses Ziel zu erreichen.

Obwohl die oben beschriebenen Zeilen deutlich aufzeigen, dass die gegenwärtigen Interpretationen jegliche Subjektivität seitens der Aufführenden vermissen lassen und sich lediglich auf objektive Tatsachen beschränken, spricht Klecki diesen auf keinen Fall ihre Berechtigung ab. Im Gegenteil: Er misst der oben beschriebenen Objektivität den Status einer Vorbedingung für eine adäquate Interpretation zu, welche durchaus sehr ernst zu nehmen ist. Denn der Komponist und sein Werk sollen immer im Vordergrund einer Wiedergabe sein. Es versteht sich für Klecki von selbst, dass „die genaueste orthographische, metrische, rhythmische und dynamische Entzifferung des Notenbildes, verbunden mit dem Höchstmass der technischen Ausführung“⁶⁴⁴ unverzichtbare Voraussetzungen sind, um sich auf das Inhaltliche eines Werkes überhaupt einlassen zu können. Klecki äussert sich auch später immer wieder zu diesem Punkt und erweitert gleichsam den Katalog an Vorbedingungen, wie z. B. im *Tagesanzeiger* vom 24. Mai 1949 zu lesen ist:

„Als wichtigste Vorbedingung zu guten Interpretationen verlangt Klecki für den Dirigenten genaueste Kenntnis der Partitur. Melodik, Harmonik, Dynamik und Architektonik eines Werkes sind so eingehend zu studieren, dass der Dirigent noch vor der ersten Probe sich eine klar empfundene, durchdachte und abgewogene Vorstellung von der Musik machen kann und die Partitur wie ein Buch liest. Eine gründliche Kenntnis der Instrumente hilft ihm bei dieser Analyse enorm, besonders aber ein hochentwickelter Klangsinn.“⁶⁴⁵

Diese Zitate stammen aus einem Vortrag, den Paul Klecki im Rahmen einer Vortragsreihe, veranstaltet vom Verband der Studierenden an der ETH Zürich, hielt und der den Titel „Der Dirigent und das Orchester“ trug. 1962 bezeichnete er die Partitur in einem Interview mit der *Times* gar als „ultima ratio“⁶⁴⁶, wodurch die Wichtigkeit des Notenmaterials nicht nur als Basis einer Interpretation, sondern darüber hinaus auch als letzte Instanz bei der Erarbeitung eines Werkes unterstrichen wird. Ebenso als Vorbedingung für eine gute Interpretation – spezifisch auf Dirigenten angewandt –

⁶⁴⁴ Ebda.

⁶⁴⁵ *Tagesanzeiger Zürich* vom 24. Mai 1949. Vgl. auch *Der Bund, Morgenblatt* vom 2. Juni 1949, wo dieselbe Veranstaltung rezensiert wurde.

⁶⁴⁶ *The Times* vom 21. Juni 1962.

erwähnte Klecki im oben zitierten Vortrag die Beziehung zwischen Dirigent und Orchester, sowohl aus psychologisch-menschlicher als auch aus musikalisch-künstlerischer Sicht. Ein Dirigent sollte nicht nur jegliche Orchesterinstrumente und deren Funktionsweise kennen, sondern, was noch mehr wiegt, auch die Musiker. Nur so kann er das Potenzial eines Orchesters richtig abschätzen und entsprechend als Pädagoge wirken und so das Maximum aus den Musikern herausholen.⁶⁴⁷

Auch wenn Klecki letztlich vor allem in der subjektiven Ausarbeitung die Haupttätigkeit eines Interpreten sieht, geht es im Prinzip vorwiegend darum, die Absichten, welche der Komponist in der Partitur aufgezeichnet hat, umzusetzen und zu interpretieren. Ein Zusammenspiel zwischen objektiver Umsetzung des Notentextes und subjektiver Empfindung ist unabdingbar für eine adäquate Interpretation. Eigentlich eine simple und natürliche Ansicht zur Interpretation, gäbe es, wie oben erwähnt, keine gegenteiligen Beispiele.

Wie aber gelingt es einem Interpreten „das, was der Komponist nicht niederzuschreiben imstande war, weil die Ausdruckskraft der Notenschrift äusserst begrenzt ist“⁶⁴⁸, herauszuhören, herauszufühlen und zu erraten? Klecki schlägt vor, sich zunächst auf die Suche nach einem primären Einfall, einer Invention bzw. eines Hauptgedankens, jedes Werkes, Satzes oder Werkteils zu machen, denn:

„Die Spannung der Intervalle, die Richtung ihrer Bewegungen, der Anfang und das Ende des Gedankens, der Höhe- oder Tiefpunkt der musikalischen Phrase – all dies trägt in sich die Komponenten nicht nur einer zu Klang gewordenen Idee, sondern eröffnet zugleich die Atmosphäre des Schöpfungsmomentes, der die unergründliche Kraft des Formens in sich trägt.“⁶⁴⁹

Es geht hier also primär darum, über die Analyse von formgebenden Motiven und Themen, welche oben erwähnte Inventionen bestimmen, den klanglichen Absichten des Komponisten näher zu kommen. Nach Klecki kann somit von der logischen Struktur auf die Charakterisierung eines Werkes und damit bis zu einem gewissen Grad auch auf die Stimmung und Klangrealisation eines Werkes geschlossen werden. Dabei geht

⁶⁴⁷ Vgl. *Tagesanzeiger Zürich* vom 24. Mai 1949. Vgl. auch *Der Bund – Morgenblatt* vom 2. 6. 1949 (vgl. Anm. 645).

⁶⁴⁸ Klecki, Paul: Zur Frage der musikalischen Interpretation. In den *Luzerner Neuesten Nachrichten* vom 18. August 1945.

⁶⁴⁹ Ebda.

es auch darum, den Schöpfungsprozess des Komponisten nachzuempfinden, was, wie sich in jedem Punkt herausstellen wird, für Klecki letztlich das Ziel jedes Interpretieren sein soll.

„Gelingt es dem Interpreten, sich der Atmosphäre des Schöpfungsprozesses zu nähern, das Einmalige der Inspiration, mit der der Komponist beschenkt wurde zu verspüren, besitzt er das Einfühlungsvermögen, um dem Formungsprozess des Werkes zu folgen, dann spürt er die Nähe des Schöpfers und besitzt das seltene Glück, das Unausgesprochene in der Partitur zu lesen.“⁶⁵⁰

Von der Analyse grösserer Formteile soll sich der Interpret nun vermehrt in die Details hineinarbeiten und sich über alle Möglichkeiten des Ausdrucks an jeglichen Orten des Werkes klar werden. Klecki zählt verschiedene Beispiele der Dynamik und Tempogestaltung auf und verwendet Begriffe wie „Grenzen der dynamischen Phrasierung“ oder „Steigerung“. Und genau in diesem Punkt beginnt er sich von der Partitur zu lösen, indem er fragt, ob eine Steigerung wirklich nur auf die zur Verfügung stehende Taktzahl verteilt werden kann, oder ob die Verschiebung des Zeitmasses erfüllt werden müsse, nur weil der Komponist sie vorgeschrieben habe. Doch weist er auch darauf hin, dass man sich solche Fragen bei jedem Werk stets wieder von neuem stellen muss, da ihm abstrakte, theoretisch festgesetzte und allgemeingültige Ausdrucksstufen in der Musik schwer vorstellbar seien. Zwar könnte man meinen, die Erarbeitung aller dieser Fragen gehörten ebenso zur Vorbedingung, in welcher die Partitur aufs Genaueste entziffert und kennen gelernt wird, doch befindet man sich hier bereits einen Schritt weiter, nämlich mitten in der Interpretations- und Umsetzungsphase und damit wiederum in der Annäherung an die Atmosphäre des Schöpfungsprozesses beim Komponisten. Denn in dieser Phase beginnt sich der Blick für das Gesamte herauszubilden und sich die einzelnen Teile in ihm zusammenzufügen, so dass sich letztlich ein stimmiges Gesamtbild ergibt. „Nur eine relative Dynamik im Verlaufe des ganzen Werkes oder Werksatzes kann dem inneren Inhalt der Schöpfung entsprechen. Wir gehen nicht zu weit in der Behauptung, dass die Anfangstakte die gesamte Dynamik des Werkes bestimmen sollten.“⁶⁵¹ Obwohl Klecki hier nur die Dynamik erwähnt, muss dieser Satz auch auf alle weiteren Gestaltungselemente wie Tempo, Agogik, Klanggebung etc. angewendet werden. Alle Elemente geben bereits

⁶⁵⁰ Ebda.

⁶⁵¹ Ebda.

zu Beginn die Richtung der musikalischen Entwicklung des Werkes oder zumindest Werkteiles vor. Damit misst Klecki dem Anfang bzw. dem Anfangseffekt grosses Gewicht bei, der gleichsam als Initialzündung funktioniert und den Charakter des weiteren Verlaufs bestimmt.

„Aus der Atmosphäre der ersten Takte beider Werke⁶⁵², aus dem Charakter des primären Ausdrucks, aus der Invention der musikalischen Sprache und aus dem grenzenlosen Reichtum, der sich schon im Anfangsstadium des Werkes manifestiert, schöpfen wir alle Interpretationsregister, die wir im Verlauf der Aufführung aufziehen werden und die der inneren Welt der Komposition angehören.“⁶⁵³

Klecki betont auch an dieser Stelle und im Folgenden immer wieder, wie wichtig die Bereitschaft eines Interpreten ist, sich auf den Komponisten, dessen Welt und sein Werk einzulassen und in sich aufzunehmen, um so dem Werk gerecht zu werden. Betrachten wir diese Aussagen im Zusammenhang mit Danusers Begriffspaar *hermeneutisch-performativ*, findet man im Prinzip genau diese Aufteilung bereits bei Klecki. Damit gelingt es nun auch, Paul Klecki in den Modus einer traditionellen Interpretationskultur – mit ihrer teilweisen Loslösung vom Notentext hin zu einer subjektiven Ausdruckskraft – einzubetten, wobei freilich auch aktualisierende Tendenzen einfließen. Trotz dieser Loslösung dreht sich letztlich alles um das Werk selbst.

„Denn N a c h schaffen soll die Devise jedes Interpreten werden. Die Schöpfung muss er durch tiefstes Eigenerleben leuchten lassen, und somit muss er Diener am Werk sein.“⁶⁵⁴

Vor diesem Hintergrund muss man auch den im Zusammenhang mit Klecki oft zitierten Ausdruck „unbedingter Werktreue verpflichtet“⁶⁵⁵ verstehen. Unbedingte Werktreue bedeutet nicht nur, das Werk getreu wiederzugeben, wie es niedergeschrieben steht,

⁶⁵² Damit sind Beethovens 5. bzw. 9. Symphonie gemeint: „En[t]weder werden die Tore plötzlich aufgerissen, wie z. B. in Beethovens c-moll-Symphonie, oder sie öffnen sich behutsam, geheimnisvoll die Schleier lüftend, die uns von einer unbekannten Welt trennen, wie zu Beginn der Neunten.“

⁶⁵³ Klecki, Paul: Zur Frage der musikalischen Interpretation. In den *Luzerner Neuesten Nachrichten* vom 18. August 1945.

⁶⁵⁴ Ebda.

⁶⁵⁵ Vgl. u. a. den Artikel in *Der Bund* vom 22. März 1970 zum 70. Geburtstag Kleckis, der dieses Zitat im Titel trägt.

und gewissermassen als Sachwalter der Partitur zu fungieren, sondern ihm vielmehr durch eine subjektiv gefärbte Interpretation zu einer angemessenen klanglichen Realisation zu verhelfen.

2.2 Klecki und Furtwängler

„Alles was ich kann, habe ich von ihm, und ich rechne es zum grössten Glück meines Lebens, in jener besonderen und musikgeladenen Zeit zwischen den zwei Kriegen mit Furtwängler zusammen gewesen zu sein.“⁶⁵⁶

Mit diesen Worten umschrieb Paul Klecki 1964 seine Zusammenarbeit mit dem grossen Wilhelm Furtwängler in den 1920er Jahren.⁶⁵⁷ Freilich bezieht sich diese Aussage lediglich auf den Künstler Furtwängler. Mit dem Menschen Furtwängler hat Klecki nach dem Zweiten Weltkrieg aufgrund dessen Verbleibens in Nazi-Deutschland nicht mehr Frieden geschlossen.⁶⁵⁸ Einen von vielleicht zahlreichen Auslösern für diesen Bruch verdeutlicht folgende Anekdote, die Klecki einmal Isaac Stern erzählt haben soll, wie sich dieser in seinen Memoiren erinnert:

„Im Jahr 1933 flüchtete Klecki aus Deutschland und strandete in Italien, ohne Arbeit und mit nichts zu essen. [...] Klecki erzählte mir, als er damals in der Zeitung las, Furtwängler würde in die Schweiz kommen, um auf den Luzerner Festspielen zu dirigieren, habe er ihm dorthin einen Brief geschrieben: »In Erinnerung an die langjährige Verbundenheit unseres Lebens in Berlin möchte ich Sie als einen Freund bitten, mir hier in Italien Ihre Hilfe zukommen zu lassen. Ich erlaube mir diese Bitte nur, da Sie sich außerhalb Deutschlands befinden und dies mit ausländischen Mitteln bewerkstelligen können, die nicht unbedingt deutschen Behörden zur Kenntnis gelangen müssen.« Klecki erhielt lange Zeit keine Antwort. Endlich schrieb

⁶⁵⁶ C. v. D. in *Der Bund* 1964 (exaktes Datum unbekannt): Es darf nicht vergessen sein – Gespräch mit Paul Klecki (im Nachlass unter der Signatur K 28.1). Der Artikel ist sehr salbungsvoll und mit viel Pathos geschrieben. Kleckis Aussagen sind zumeist in indirekter Rede wiedergegeben, weshalb der genaue Wortlaut nicht immer nachvollziehbar ist.

⁶⁵⁷ Leider gibt es keinerlei analoge Aussagen von Klecki oder gar Artikel über das Verhältnis zu seinem Mailänder Förderer Toscanini. Deshalb muss sich dieses Kapitel auf Furtwängler beschränken. Er wird jedoch von Toscanini mit Sicherheit eine andere Sicht auf die Werke und damit der Interpretation erhalten haben. Es darf jedoch davon ausgegangen werden, dass der Einfluss Furtwänglers ohnehin grösser war als derjenige Toscaninis, zumal Klecki während der Mailänder Zeit bereits ein geformter und gefestigter Dirigent war.

⁶⁵⁸ Vgl. auch das Kapitel über Paul Kleckis Werdegang am Anfang dieser Arbeit.

Furtwängler zurück: »Mein lieber Paul, als Ihr alter Freund würde ich Ihnen gerne helfen. Als Deutscher kann ich es nicht.«⁶⁵⁹

Diese Erinnerung mag leicht überzeichnet formuliert sein, enthält aber wohl dennoch einen wahren Kern. Letztlich fehlt jedoch der Beleg für diesen Brief Furtwänglers an Klecki. Wichtiger ist in diesem Zusammenhang die künstlerische Anerkennung, die Klecki trotz offensichtlicher Enttäuschungen auf persönlicher Ebene dem grossen Furtwängler weiterhin zu zollen bereit war und die aus dem Zeitungsartikel von 1964 offensichtlich zutage tritt. Wohl ist das eingangs des Kapitels erwähnte Zitat sehr verallgemeinernd und mutet pathetisch an, doch dürfte die Behauptung, dass Klecki vieles von Furtwängler gelernt hat, grundsätzlich stimmen. Dies zeigt sich beispielsweise sehr deutlich darin, dass Klecki, wie oben beschrieben, das Entziffern und Deuten einer Partitur ins Zentrum der Tätigkeit eines Dirigenten stellt. Denn diese Auffassung vertrat auch Furtwängler: „Was das Wichtigste für den Dirigenten sei, habe er [Klecki] Furtwängler einmal gefragt. Die Antwort, mit einigem Zögern abgegeben, lautete: «Partituren lesen».“⁶⁶⁰ Klecki erinnert sich deutlich an Furtwänglers stete Arbeit an der Partitur – auch wenn dieser die Werke bereits aufs Beste gekannt habe – um dem tieferen Sinn und dem Schöpfungsprozess der Werke immer noch näher zu kommen.

Eine weitere Eigenschaft, welche sich Klecki bei Furtwängler aneignen konnte, ist der Sinn für die Ordnung eines Werkes:

„Die Kunst, seinen Aufbau organisch nachzubilden; die Fähigkeit, eine Symphonie aus einem durchgehenden Atem zu musizieren; die Einsicht, dass es in einem Kunstwerk keine Abschnitte, Endpunkte und neue Ansätze gibt, sondern nur Uebergänge sind, dass stumm in ihnen der Werkgeist weiterklingt und mit dem ersten wieder hörbaren Ton nur fortgesetzt wird.“⁶⁶¹

Was er also bei Furtwängler gelernt hat, ist die Fähigkeit, ein Werk als Ganzes zu betrachten und entsprechend zu interpretieren. Die genaue Partituranalyse und die Ausarbeitung kleinster musikalischer Details dienen dem einen übergeordneten Ziel, nämlich das Werk als eine organische Einheit darzustellen. Zwar sind Veränderungen in der Gestaltung kurzer Phrasen und Abschnitte durchaus erlaubt, ja notwendig, doch

⁶⁵⁹ Stern 2000, S. 93.

⁶⁶⁰ Zitiert nach C. v. D. (wie Anm. 656).

⁶⁶¹ Ebda.

nur bis zu dem Grad, da sie sich in das Gesamtwerk eingliedern lassen und dieses nicht zerstören.

Schliesslich kommt Klecki auf den technischen Aspekt des Dirigierens zu sprechen: die Art der Handbewegungen. Furtwängler war bekannt für seine undeutliche Gestik, und doch konnte er seine künstlerischen Absichten voll und ganz auf das Orchester übertragen, denn:

„Was da musizierte, kam aus andern Quellen als nur dem Können: aus der Person. Diese hatte europäische Weite, aber nicht im verblasenen Sinne dessen, was man heute «kosmopolitisch» nennt, sondern im Sinne naturgegebener Fülle und ihrer angestrengten kritischen Formung.“⁶⁶²

Dies bedingt natürlich, dass sich das Orchester und der Dirigent genau kennen, was ja bei Furtwängler und den Berliner Philharmonikern durchaus der Fall war, und dass der Dirigent über eine natürliche Autorität verfügt, die es ihm erlaubt, die Musiker auch bei technischer Unzulänglichkeit zu führen.

Jeder Dirigent hat seinen eigenen Stil auszubilden und er sollte sich dabei wohlfühlen. So lehnte Klecki eine bestimmte Lehre der manuellen Dirigierkunst ab.

„Die beste Schule zum Dirigieren und Taktieren scheint ihm [Klecki] der jahrelange Umgang mit einem Orchester. Nur dieses darf nämlich in der Frage des Manuellen Forderungen stellen: an die Deutlichkeit und Klarheit in Rhythmus und Expression. «Jede Gestik gehört dem Orchester, nicht die geringste aber dem Publikum.»“⁶⁶³

Tatsächlich war Klecki dafür bekannt, etliche Anweisungen lediglich mit einem Kopfnicken oder gar Augenzwinkern zu geben, was, ironischerweise entgegen des Dirigenten Absicht, auch vom Publikum und den Rezensenten wahrgenommen wurde.⁶⁶⁴ Dies könnte durchaus auch unbewusst geschehen sein, wie auch Furtwängler nicht jede Bewegung und Andeutung an das Orchester geplant hat. Nach dem berühmten Bonmot wurde ihm erst nach der Frage eines Studenten, was er denn mit der linken Hand anzeige, bewusst, dass sich diese automatisch, also gewissermassen verselbständigt, bewegt. Doch letztlich ist es nur wichtig, dass die Kommunikation mit dem Orchester funktioniert, ob bewusst oder unbewusst, spielt nur eine untergeordnete Rolle.

⁶⁶² Ebda.

⁶⁶³ *Tagesanzeiger Zürich* vom 24. Mai 1949.

⁶⁶⁴ Vgl. diverse Rezensionen im Nachlass.

IV Interpretationsanalyse und -vergleich

Kernstück des Kapitels über die Interpretation ist der diesem Kapitel folgende Versuch einer Interpretationsanalyse von Kleckis Stil. Im Rahmen dieser Arbeit hat dies exemplarisch anhand von zwei ausgewählten Aufnahmen zu geschehen. Im Zentrum des Interesses stehen hierbei einerseits die Beschreibung dessen, was tatsächlich zu hören ist und andererseits der Vergleich mit weiteren Tondokumenten aus derselben Zeit. Aus biographischen Gründen ist selbstredend vor allem der Vergleich mit den grossen Förderern von Klecki, nämlich Wilhelm Furtwängler und Arturo Toscanini, von Interesse. Von den beschriebenen Beobachtungen aus sollen dann besondere Unterschiede bzw. sich gleichende interpretatorische Prinzipien ausgearbeitet werden. Es muss mit Nachdruck darauf hingewiesen werden, dass dabei keineswegs eine Wertung von Kleckis oder auch von anderen Interpretationen vorgenommen werden soll. Vielmehr geht es um eine schlichte Beschreibung von zu beobachtenden interpretatorischen Tatsachen und den Versuch, diese in eine Beziehung mit anderen Einspielungen zu setzen. Welche Parameter hierbei in die Analyse einfließen werden, soll nachfolgend kurz umschrieben werden. Ausserdem muss noch das eine oder andere Wort über die Methodik bzw. die für die Analyse verwendeten technischen Hilfsmittel verloren werden.

1. Interpretationsparameter

Für eine umfassende und adäquate Interpretationsanalyse gilt es vier verschiedene Parameter zu berücksichtigen, die – wie im Kapitel *Ontologie und Interpretation musikalischer Werke* dargelegt – das Werk definieren. Liesse man einen dieser Aspekte unberücksichtigt, bekäme man lediglich ein unvollständiges Bild einer Interpretation.

Zunächst stellen jegliche formalen und musikalischen Aspekte eines Werkes, welche in grösserem oder kleinerem Masse auf eine Interpretation einwirken, einen Ausgangspunkt dar. Schliesslich liegt das Werk selbst der Interpretation zugrunde. Es zeigt, wenigstens in den grundsätzlichen Zügen, die Absichten des Komponisten. Sowohl der formale Aufbau als auch beispielsweise dynamische Angaben haben einen Einfluss auf eine Interpretation. Dieser Aspekt ist umso wichtiger, als gerade die Mehrschichtigkeit des ontologischen Status' einer Komposition quasi eine Anleitung für eine adäquate Interpretationsanalyse zu bieten scheint, da jegliche Transformation vom

Notentext zu einem klingenden Ergebnis als Interpretation zu bezeichnen ist.⁶⁶⁵ Die Interpretationen Kleckis müssen also zwingend in eine Beziehung mit dem Notentext selbst gesetzt werden, zumal sich der Dirigent selbst als „Diener am Werk“ bezeichnete.⁶⁶⁶

Davon ausgehend soll das grundlegende Interpretationsverständnis des Dirigenten mitberücksichtigt werden. Doch ist auch dies lediglich ein weiterer Aspekt in einem ganzen Gefüge von Einflüssen auf eine Interpretation. Denn obwohl sich beispielsweise Paul Klecki über sein Interpretationsverständnis verschiedentlich geäußert hat, lassen sich daraus lediglich seine Grundideen zur Interpretation ablesen. Diese geben zwar seine interpretatorischen Absichten bei der Arbeit mit den zahlreichen Orchestern wieder, über die tatsächlich erzielte Wirkung können jedoch keine Aussagen gemacht werden. Wenn Paul Klecki von der Partitur als „ultima ratio“⁶⁶⁷ spricht, sich unbedingter Werktreue verpflichtet fühlt und sich über das Fehlen des Schöpferischen und Unaussprechlichen gewisser Aufführungen beklagt, müssen solche Aussagen in einen Bezug zu seinen eigenen Interpretationen gesetzt werden. Die Informationen, welche uns ein Dirigent auf direktem Weg über Interviews etc. gibt, können einen wichtigen Teil einer Analyse ausmachen, sind jedoch mit Vorsicht zu genießen und entsprechend an konkreten Einspielungen zu überprüfen. In dieselbe Kategorie gehören hierbei auch Eintragungen in das Notenmaterial. Nicht selten widerspiegeln solche Notizen in den Partituren bereits das Verständnis des Dirigenten in Bezug auf die Form oder anderweitige kompositorische Vorgaben. Oft können sie auch eine interpretatorische Eigenheit erklären.

Der dritte Parameter ist der Vergleich mit Aufnahmen anderer Interpreten. Bei Paul Klecki spielen selbstverständlich vor allem Wilhelm Furtwängler und Arturo Toscanini eine wichtige Rolle. Sie waren zwei seiner Lehrmeister in den frühen Jahren als Dirigent. Für die folgenden Untersuchungen werden deshalb diese beiden Referenzen als Vergleichsgrösse herangezogen. Hinsichtlich einer Einbettung Kleckis und dessen Interpretationsstil in ein erweitertes Umfeld könnten mit Sicherheit interessante Aspekte

⁶⁶⁵ Vgl. das Kapitel „Ontologie und Interpretation musikalischer Werke“.

⁶⁶⁶ Klecki, Paul: Zur Frage der musikalischen Interpretation. In den *Luzerner Neuesten Nachrichten* vom 18. August 1945.

⁶⁶⁷ *The Times* vom 21. Juni 1962. Vgl. das Kapitel „Interpretationsverständnis bei Paul Klecki – unbedingter Werktreue verpflichtet“.

erwartet werden, jedoch würde eine derartige Ausdehnung des Gegenstands den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Schliesslich muss bei einer solchen Analyse auch die Rezeptionsseite mit berücksichtigt werden. Denn, wie Theodor W. Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* vermerkt, sind alle Kunstwerke angewiesen auf „Interpretation, Kommentar, Kritik“⁶⁶⁸. Damit wird der Rezeption in Hinblick auf eine Interpretation, mehr noch auf das Werk selbst, eine nicht unwesentliche Funktion zuteil. Am Ende einer Aufführung steht immer die Wirkung, die eine Interpretation erzielt. Hierfür bieten zeitgenössische Werkbesprechungen und Konzertrezensionen ein grosses Arsenal an Informationen. Der Nachlass von Paul Klecki enthält, wie in dieser Arbeit oft gesehen, eine sehr grosse Anzahl an Zeitungsartikeln und Kritiken, die Aufschluss über die Wirkung seiner Interpretationen geben.

Es ist daher unabdingbar, Kleckis interpretatorisches Œuvre anhand von Einspielungen mittels analytischer Methoden zu untersuchen. Ziel muss es dabei sein, die per Messung ermittelten Daten in einen Zusammenhang einerseits mit unterschiedlichen tatsächlich festgehaltenen Interpretationsmöglichkeiten anderer Dirigenten, andererseits mit der Komposition selbst zu bringen. Die Schwierigkeit liegt darin, dass die Messdaten selbst auch wieder interpretiert werden müssen. Oft müssen interessante Aspekte zuerst gefunden werden. Dabei gilt es aufzupassen, dass man nicht etwas zu sehen glaubt, wo nichts ist. Ironischerweise muss sich die Musikwissenschaft bei derartigen Analysen auf Mittel abstützen, welche Paul Klecki vehement negierte: Messungen mit dem Millimetermass bzw. der Stoppuhr von Metrik und Tempo, Verwendung von technischen Hilfsmitteln, sprich von Computerprogrammen, um die Dynamik zu messen und damit plastisch sichtbar zu machen.⁶⁶⁹

⁶⁶⁸ Adorno, Tiedemann: Gesammelte Schriften, Bd. 7, S. 289.

⁶⁶⁹ Vgl. Klecki, Paul: Zur Frage der musikalischen Interpretation. In den *Luzerner Neuesten Nachrichten* vom 18. August 1945.

2. Methodik und Hilfsmittel

Die Analyse einer Interpretation bedarf möglichst exakter Daten der jeweiligen Tonaufnahme. Während man früher mit einfachsten Mitteln wie etwa einer Stoppuhr für die Zeitmessung auskommen musste, gibt es heute einige bessere technische Hilfsmittel, welche insbesondere dank der rasanten IT-Entwicklung bereitstehen. Für die vorliegende Arbeit wurde die Software *Sonic Visualiser*⁶⁷⁰ ausgewählt. Sie wurde am Centre for Digital Music, Queen Mary, der University of London eigens zu Analysezwecken entwickelt und steht kostenlos zum Download zur Verfügung.⁶⁷¹ Die Software bietet etliche Möglichkeiten und lässt sich mittels diverser Plugins an die eigenen Bedürfnisse anpassen. Ausserdem ist die Bedienung sehr einfach und auch für ungeübte IT-Nutzer durchaus rasch erlernbar.

Für die Arbeit mit diesem Programm muss zunächst eine Audio-Datei in ein geeignetes, möglichst verlustfreies Format gebracht werden. Im vorliegenden Fall wurden die Tonaufnahmen in das Wave-Format transformiert.⁶⁷² Dieses Format garantiert eine ausgezeichnete Tonqualität, da die Audioinformationen nur geringfügig komprimiert werden. D. h. auch unwichtig erscheinende Informationen werden nicht herausgefiltert, was eine ausgezeichnete graphische Umsetzung in *Sonic Visualiser* zur Folge hat. Obwohl eine Wave-Datei einiges mehr an digitalem Speicherplatz als beispielsweise eine mp3-Datei benötigt, lohnt sich die Transformation auf jeden Fall.

Wie bereits angetönt, wandelt das Programm nach dem Einlesen der Tonaufnahme die Audioinformationen in eine graphische Darstellung um. Wie in allen gängigen Sound-Editor-Programmen wird die Musik als symmetrische Wellengraphik angezeigt, wobei auf der vertikalen y-Achse die Lautstärke und auf der horizontalen x-Achse die Zeit angezeigt wird.⁶⁷³ Es ist also bereits in diesem Stadium möglich, den musikalischen

⁶⁷⁰ Chris Cannam, Christian Landone und Mark Sandler, *Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files*, in Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference.

⁶⁷¹ <http://www.sonicvisualiser.org> (22. Juni 2019).

⁶⁷² Elektronische Dateien im Wave-Format erkennt man am Dateinamen angehängten Kürzel „.wav“.

⁶⁷³ Das Programm kann die Audiodateien auch als Spektrogramm darstellen. Für die vorliegende Arbeit wurde diese Form jedoch nicht verwendet. Überhaupt bietet *Sonic Visualiser* etliche weitere Möglichkeiten, die hier nicht zur Anwendung gelangen. Lesern, welche sich für derlei technische Belange interessieren, sei die eingehende Beschäftigung mit dem Programm empfohlen.

Ablauf zu erkennen. Das Besondere an *Sonic Visualiser* sind die zahlreichen zusätzlichen Funktionen und Darstellungsmodi, sogenannte *Layers*. Über die oben beschriebene Grundgraphik werden nun je nach Bedürfnis solche Schichten gelegt, wobei diese teilweise noch bearbeitet werden müssen.

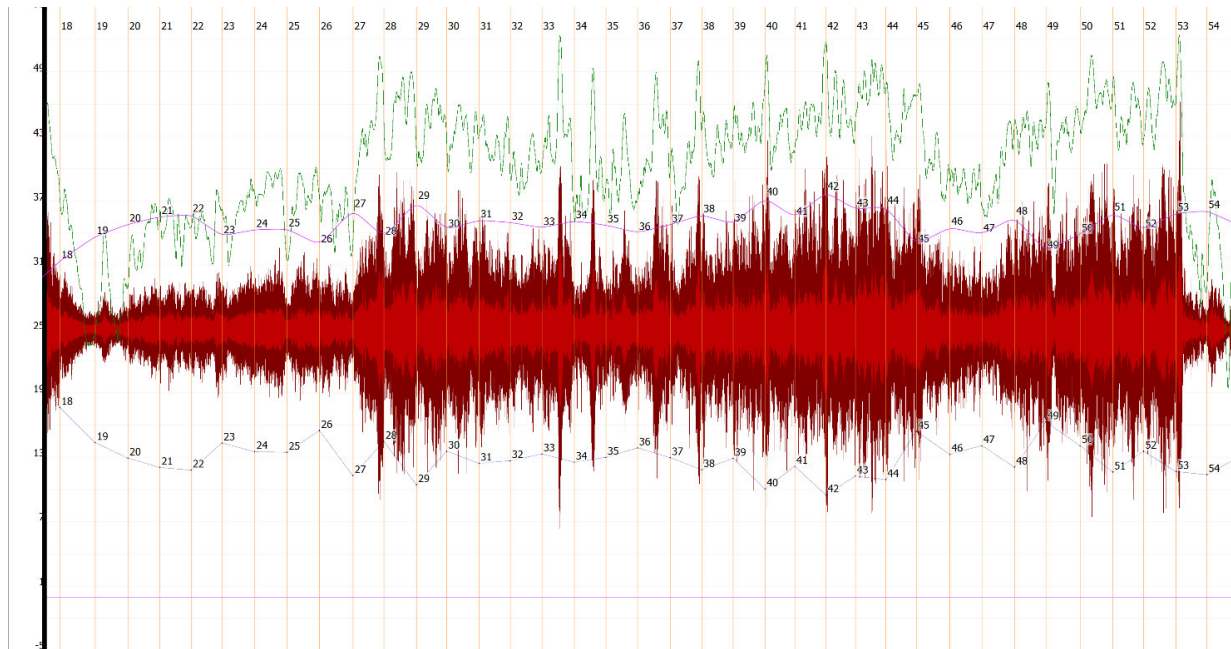
Ein Parameter von grossem Interesse bei vergleichenden Analysen ist das Tempo bzw. die Tempoentwicklung. Zu diesem Zweck wurde für die folgende Analyse für jede Aufnahme eine Tempomessung vorgenommen. Zwar könnte das Programm auch automatisch die einzelnen Schläge eruieren, jedoch ist dies momentan noch zu ungenau und bedarf etlicher nachträglicher Korrekturen. So wurden die Schläge von vornherein manuell eingegeben. Dabei wurde ein Vorgehen gewählt, wonach man zunächst nach Gehör jeden einzelnen Schlag mit einem Klick auf eine bestimmte Taste der Computertastatur festhält.⁶⁷⁴ Jede Eingabe wird im Graph mit einem vertikalen Strich, dessen Farbe frei wählbar ist, angezeigt.⁶⁷⁵ Da die Markierungen in den seltensten Fällen exakt am richtigen Ort zu liegen kommen, können in einem zweiten Schritt diese manuell verschoben werden. Dank der symmetrischen Wellengraphik ist es nun möglich, den vertikalen Strich, der für einen Schlag steht, genau an die gewünschte Position zu verschieben. Im Fall dieser Untersuchung wurde der Schlag stets an den Tonbeginn (und nicht etwa an die lauteste Stelle des Klangs) gesetzt.⁶⁷⁶ Während dieses Prozesses ist die auditive Kontrolle notwendig; nur das Zusammenspiel zwischen Klang und Visualisierung ergibt ein möglichst genaues Resultat. Die so ermittelten Zeitabstände zwischen den Schlägen bzw. den einzelnen Takten können nun automatisch in eine Metronomangabe umgewandelt und ihrerseits wiederum als neuer *Layer* über die vorhandene Graphik gelegt werden. So entsteht eine Kurve, welche das Tempo für jeden einzelnen Abschnitt anzeigt. Folgender Screenshot aus dem Programm zeigt eine solche Tempokurve (pink). Als Beispiel dient

⁶⁷⁴ Für die vorliegenden Untersuchungen wurde grundsätzlich lediglich jeder Takt markiert, weil dies als ausreichend erschien. Wo ein detaillierterer Blick nötig war, wurden auch genauere Messungen, d. h. Markierungen für jeden einzelnen Schlag vorgenommen.

⁶⁷⁵ Ein grosser Vorteil von *Sonic Visualiser* hierbei ist, dass die Takte zugleich auch beschriftet werden. Dies ist vor allem beim Export der Daten praktisch, damit die Zuordnung der ermittelten Daten zum jeweiligen Takt übereinstimmt.

⁶⁷⁶ Dies geschah aus der Überlegung heraus, dass ja die Interpretation des Dirigenten untersucht werden soll und damit die Dirigierbewegung am adäquatesten fassbar gemacht werden kann, zumal das Orchester in der Regel erst mit einer gewissen zeitlichen Verzögerung reagiert.

die Aufnahme von Brahms' 4. Symphonie mit dem Luzerner Festivalorchester unter der Leitung von Paul Klecki aus dem Jahr 1946.



Das Programm kann auch weitere Parameter, wie beispielsweise die Dynamik, automatisch generieren und analog zur Tempokurve graphisch darstellen. Verschiedene Hersteller planen stetig neue derartige Plugins, welche im Programm als sogenannte *Layers* installiert werden können. Diese kommen jedoch in dieser Arbeit nicht zum Zug.

Alle so gewonnenen Daten können als Zahlenwerte exportiert und z. B. in Tabellenform abgespeichert werden. Für die vorliegende Arbeit wurden die Daten zunächst als einfache Texte in einen Texteditor exportiert und von dort in das Excel-Programm von Microsoft Windows eingefügt. Innerhalb von Excel lassen sich auf der Basis der importierten Zahlentabellen Diagramme erstellen, die den Vergleich verschiedener Interpretationen auf einen Blick ermöglichen. Solche Graphiken werden hier auch als Beispiele verwendet und abgedruckt.

In der folgenden Interpretationsanalyse liegt das Hauptaugenmerk auf der Tempogestaltung und ihrem Vergleich zwischen Klecki, Furtwängler und Toscanini. Ein kurzes Kapitel setzt sich abschliessend anhand weniger ausgewählter Beispiele auch mit der dynamisch-klanglichen Gestaltung auseinander.

3. Werkauswahl

Aufgrund der Fülle an Tonmaterial muss sich die Interpretationsanalyse in dieser Arbeit auf eine Auswahl von Werken beschränken, die exemplarisch für den Stil Kleckis stehen. Paul Kleckis Repertoire umfasst ein äusserst breites Spektrum an Werken über sämtliche Epochen. Doch wie bereits mehrfach gesehen, liegt sein Schwerpunkt in der klassisch-romantischen Musik des 18. und 19. Jahrhunderts. Für die vorliegende Analyse wurde deshalb dieser Umstand besonders berücksichtigt und eine exemplarische Auswahl mit Kompositionen aus dem 19. Jahrhundert getroffen.

Am Ausgangspunkt steht die Aufnahme von Brahms' Symphonie Nr. 4, e-Moll, op. 98 für die Untersuchung. Dieses Werk erscheint wie im entsprechenden Kapitel gesehen in der Repertoireliste mit grossem Abstand am häufigsten. Seit dem ersten Eintrag vom 13. Dezember 1944, als die Symphonie in Winterthur gegeben wurde, bis hin zur letzten Nennung vom 7. November 1972 in Houston, führte Klecki die vierte Brahms-Symphonie über 80mal auf; und dies auf der ganzen Welt mit den unterschiedlichsten Orchestern.⁶⁷⁷ Die Aufführungen dieser Symphonie ernteten in der Presse denn auch meistens eine positive Resonanz. Stellvertretend eine kurze Kritik anlässlich des 9. Abonnementskonzerts der Société Philharmonique de Bruxelles mit dem Orchestre National de Belgique Anfang März 1946 in Brüssel:

„M. Paul Kletzki dirigea avec une égale perfection des pièces de caractère tout à fait opposé; le concert, en effet, se terminait par la „Quatrième Symphonie“ de Brahms, d'une écrasante beauté. Veillant à l'ensemble aussi bien qu'aux détails, M. Kletzki est admirablement servi par l'orchestre. De la douceur, de la fierté, des débordements, du rythme hongrois, des avertissements, des violoncelles toutes voiles dehors, des hachures, de l'apaisement, de l'idylle, on remarque tout cela alors que la symphonie n'est en marche que depuis deux minutes.“⁶⁷⁸

Bestärkt wurde die Auswahl der letzten Brahms-Symphonie durch ein Dokument, das erst im zweiten Teil des Nachlasses im Frühjahr 2011 in die Zentralbibliothek gelangte. Darunter befindet sich eine von Klecki selbst verfasste Analyse sämtlicher Symphonien

⁶⁷⁷ In der Dirigierpartitur, welche Klecki zumindest in den 1940er Jahren benutzte, gibt es auf dem Vorsatzblatt einen eigenhändigen Hinweis auf eine Radioaufführung im Februar 1941 in Genf. Klecki hat sich also bereits sehr früh mit der vierten Brahms-Symphonie auseinandergesetzt.

⁶⁷⁸ Jean Bruy in *La cité Nouvelle Bruxelles* vom 6. März 1946 (im Nachlass unter der Signatur K 5.3).

von Robert Schumann und Johannes Brahms.⁶⁷⁹ Klecki fertigte diese 1944, also zwei Jahre vor der hier verwendeten Aufnahme, in Braunwald auf Notenpapier an. Im Zentrum dieser Analysen steht weniger eine musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit den formalen, harmonischen oder rhythmischen Ausprägungen der einzelnen Werke, sondern vielmehr eine auf die Interpretation bezogene Durcharbeitung des Notentextes. Die Analysen erscheinen als durchnummerierte Listen, die chronologisch der Partitur folgend spezifische, spieltechnische Anweisungen enthalten. Diese beziehen sich sowohl auf technische und klangliche Direktiven einzelner Stimmgruppen als auch auf die Dynamik und das Tempo. Die ganze Analyse liest sich quasi als eine aufgelistete Darstellung von Partitureintragungen in einer Art Takt-für-Takt-Übersicht. Tatsächlich finden sich etliche Anmerkungen aus dieser Analyse auch in Kleckis oben erwähnter Taschenpartitur der 1940er Jahre wieder.⁶⁸⁰ Überhaupt scheint sich Klecki besonders zu Beginn seiner internationalen Karriere in den 1940er- und 1950er Jahren mit diesem Werk auseinandergesetzt zu haben, was ein Blick in die Konzertliste bestätigt.

Für die Untersuchung wurde je eine Einspielung der Symphonie mit Klecki, Furtwängler und Toscanini herangezogen. Bei Klecki lag es auf der Hand, die Aufnahme mit dem Festspielorchester Luzern zu benutzen, die vom 5. bis 7. September 1946 nach den eigentlichen Festwochen entstanden ist.⁶⁸¹ Sie bildet einen ersten Höhepunkt in Kleckis noch junger Dirigentenkarriere (obwohl er bereits Mitte 40 ist) und war seinerzeit mit ein Grund dafür, dass er sich auf internationaler Ebene ins Bewusstsein des Fachpublikums einprägte. Immerhin produzierte die Einspielung der umtriebige und berühmte Walter Legge.⁶⁸² Für den Vergleich ist es sinnvoll, auch von den beiden anderen Dirigenten eine Aufnahme zu wählen, die ungefähr im gleichen Zeitraum entstanden ist. Die Wahl

⁶⁷⁹ Vgl. Klecki: Analyse Brahms-Schumann. Vgl. auch die allgemeinen Ausführungen über Kleckis Analyse zum Werk von Brahms im Kapitel über das symphonische Repertoire des Dirigenten. Im Nachlass innerhalb der noch nicht katalogisierten Nachlieferung von 2011. Vgl. auch Anm. 282.

⁶⁸⁰ Diese Taschenpartitur des Wiener Philharmonischen Verlags hat Klecki mit Sicherheit in den 1940er Jahren verwendet. Darauf weisen die Eintragungen von Konzertdaten auf dem ersten Vorsatzblatt hin. Dort ist auch die Aufführung anlässlich der Internationalen Musikfestwochen in Luzern 1946 aufgeführt. Die Taschenpartitur enthält etliche handschriftliche Eintragungen des Dirigenten.

⁶⁸¹ Auf CD erschienen beim Label Guild unter der Nummer: GHCD 2319. Die Aufnahme wurde 2007 als "Neujahrsstück der Zentralbibliothek Zürich" wiederveröffentlicht.

⁶⁸² Vgl. auch die Ausführungen im Kapitel "Die Schweiz: Neuanfang und Zuhause".

fiel bei Furtwängler auf einen Live-Mitschnitt, der Mitte Dezember 1943 mit den Berliner Philharmonikern entstand. Für die vorliegende Arbeit wurde eine Vinyl-Platte aus dem Jahr 1985 herangezogen⁶⁸³, die eigenhändig digitalisiert wurde. Die Aufnahme mit Toscanini entstand am 1. Oktober 1952 in der Londoner Royal Festival Hall ebenfalls als Konzertmitschnitt.⁶⁸⁴ Es spielt das Philharmonia Orchestra, wobei wie bei Klecki auch hier Walter Legge für die Produktion besorgt war.

Die bei Brahms festgestellten Beobachtungen und daraus resultierenden Thesen sollen anhand weiterer Tondokumente bestätigt oder allenfalls verworfen werden. Die zweite grosse Konstante in Kleckis Repertoire neben Brahms ist Beethoven. Auch hier kommt das am meisten aufgeführte Werk für die Analyse zum Zug, nämlich die *Eroica*. Von Klecki wird eine Aufnahme dieser Symphonie benutzt, die 1967/1968 im Rahmen einer Gesamteinspielung der Beethoven Symphonien mit dem Tschechischen Philharmonischen Orchester entstanden ist.⁶⁸⁵ Nach Auskunft von Yvonne Klecki-Voutaz im persönlichen Gespräch war es auch dieses Werk, welches Klecki 1973 in Liverpool probte, als er auf dem Dirigentenpodest zusammenbrach und starb. Dem Werk kommt also auch eine persönliche Bedeutung zu, die zwar nicht relevant, jedoch rückblickend betrachtet zumindest berührend ist.

Für die Untersuchungen wurden nebst Kleckis Einspielung wiederum je eine von Furtwängler und Toscanini ausgewählt. Die Einspielung mit Toscanini stammt aus dem Jahr 1949 und wurde mit dem NBC Symphony Orchestra in der Carnegie Hall eingespielt. Die Wahl begründet sich aus der einfachen Tatsache, dass dies heute das einzige auffindbare musikalische Dokument von Beethovens *Eroica* unter der Leitung von Toscanini ist.⁶⁸⁶ Anders präsentiert sich die Lage bei Furtwängler. Mittlerweile sind über zehn verschiedene Einspielungen der dritten Symphonie unter seiner Führung auf

⁶⁸³ Die Schallplatte wurde von der Société Wilhelm Furtwängler herausgegeben und war unter der Bestellnummer SWF 8502-SWF 7102R erschienen. Heute ist sie nur noch antiquarisch erhältlich. Allerdings ist dieses Konzert von 1943 inzwischen auch in diversen Furtwängler Kompilationen auf CD erschienen.

⁶⁸⁴ Auf CD erschienen innerhalb einer Box mit sämtlichen Symphonien sowie der *Tragischen Ouvertüre* und den *Haydn-Variationen* beim Label Testament unter der Bestellnummer: SBT 3167.

⁶⁸⁵ Auf CD erschienen beim Label Supraphon unter der Nummer: SU 3452-2 012 (innerhalb der Gesamteinspielung sämtlicher Beethoven Symphonien als Box mit sechs CDs).

⁶⁸⁶ Auf CD erschienen beim Label BMG unter der Nummer: GD60252 (aufgenommen in der Carnegie Hall).

CD erhältlich. Bei lediglich zweien handelt es sich jedoch um Studioaufnahmen. Die Wahl für diese Untersuchung fiel dennoch auf eine Live-Einspielung aus dem Jahr 1952, weil diese einerseits zeitlich etwas näher bei Kleckis Gesamtaufnahme der Beethoven Symphonien in den 1960er Jahren ist und andererseits dieses Konzert mit „seinen“ Berliner Philharmonikern stattfand, die Furtwängler zu diesem Zeitpunkt bereits seit 30 Jahren leitete und damit bestens kannte.⁶⁸⁷

4. Tempoentwicklung und Agogik

Der Untersuchung des Tempos wird, da sie im Vergleich zu anderen Parametern am einfachsten zu eruieren ist, bei Interpretationsanalysen in der Regel ein hoher Stellenwert beigemessen. Dieser Umstand führt offenbar häufig dazu, dass der Tempomessung, weil sie vordergründig relativ einfach zu ermitteln ist, mit Geringschätzung begegnet wird und sie oftmals verteidigt bzw. gar gerechtfertigt werden muss, wie beispielsweise im Aufsatz von Heinz von Loesch und Fabian Brinkmann ganz plausibel dargelegt wird.⁶⁸⁸ An dieser Stelle soll nicht näher darauf eingegangen werden, denn dass der Aufwand gross ist und die Tempomessungen nicht gerade einfach zu bewerkstelligen sind, wird jedem klar sein, der ein solches Unterfangen schon einmal durchgeführt hat. Auch hat das Tempo und seine Entwicklung einen gleich grossen Stellenwert wie beispielsweise die Harmonik oder die Rhythmik. Es soll also auf natürliche Art und Weise damit umgegangen werden und gar nicht zu einer Wertung solcher Untersuchungen kommen müssen, solange ein sinnvolles Ergebnis erzielt wird, das zentrale Rückschlüsse auf den individuellen Interpretationsstil eines Musikers bzw. Dirigenten zulässt.

Man kann verschiedene Ebenen in Bezug auf das Tempo betrachten: Bereits die gesamte Werkdauer gibt Aufschluss über das Grundtempo einer Aufnahme. Ebenso verhält es sich mit den relativen Bezügen zwischen den einzelnen Sätzen. Am Schluss stehen detaillierte Nuancen in der Tempogestaltung, die sich unter Umständen lediglich auf einen Takt oder gar eine einzelne Note beziehungsweise Pause beziehen. So soll

⁶⁸⁷ Auf CD erschienen beim Label TAHRA unter der Nummer: FURT 1008 (aufgenommen in den Studios des RIAS).

⁶⁸⁸ Vgl. Von Loesch und Brinkmann 2011, S. 83-100 (Das Tempo in Beethovens *Appassionata* von Frederic Lamond (1927) bis András Schiff (2006)). Hier: S. 83f.

im Folgenden die Untersuchung des Tempos in dieser Reihenfolge, quasi von aussen nach innen oder von der Gesamtübersicht zum Detail erfolgen.

4.1 Werk- und Satzdauer

Wie oben erwähnt, können bereits aus der Gesamtdauer der Aufnahmen gewisse Rückschlüsse auf die jeweilige Interpretation gezogen werden. Folgende Auflistung gibt einen Überblick über die Werkdauer der einzelnen hier untersuchten Brahms-Aufnahmen⁶⁸⁹:

Satz	1	2	3	4	Total
	Allegro non troppo	Andante moderato	Allegro giocoso	Allegro energico e passionato	
Klecki	12'31"	11'41"	5'53"	10'20"	40'25"
Furtwängler	12'10"	12'25"	6'14"	9'18"	40'07"
Toscanini	11'01"	10'25"	6'04"	9'11"	36'41"

Tabelle 1: Brahms 4. Symphonie – Einspielungszeiten der einzelnen Aufnahmen

Die Tabelle zeigt relativ grosse Unterschiede in der Aufnahmedauer der einzelnen Interpretationen. Die Spannweite reicht von 36'41" bei Toscanini, der damit die schnellste Einspielung vorlegt, bis zu 40'25" bei Paul Klecki mit der langsamsten dieser drei Aufnahmen.⁶⁹⁰ Dadurch ergibt sich zwischen der schnellsten und der langsamsten Einspielung immerhin ein Unterschied von knapp vier Minuten.

Interessant ist hierbei jedoch, wie die Gesamtzeit aufgrund der einzelnen Sätze zustande kommt. Bereits im Kopfsatz gibt es zwischen Toscanini und Klecki bzw. Furtwängler markante Unterschiede. Mit elf Minuten legt Toscanini eine sehr schnelle Aufnahme dieses ersten Satzes vor und „gewinnt“ gegenüber den anderen beiden

⁶⁸⁹ Bei den Zeiten handelt es sich um Nettowerte, d. h. die Messung entspricht der jeweiligen tatsächlichen Satzdauer, wobei die aus technischen Gründen eingefügten Pausen zwischen den einzelnen Sätzen nicht berücksichtigt wurden.

⁶⁹⁰ Noch knapp 20 Jahre später zeigt sich in Bezug auf die Spielzeit und damit die Grundtempi ein fast identisches Bild bei Klecki. In der Live-Aufnahme der vierten Brahms-Symphonie mit dem Tschechischen Philharmonischen Orchester von 1965 (später in der EMI-Reihe "Great conductors of the 20th century", wieder erschienen unter: EMI CLASSICS CZS5 75468-2) weisen die einzelnen Sätze folgende Nettodauern auf: 12'28", 11'42", 5'45", 9'47", total 40'02". Die fast exakte Äquivalenz zur Studioeinspielung von 1946 ist frappant.

Dirigenten eine respektive eineinhalb Minuten. Ein ähnliches Bild zeigt sich auch im langsamen Satz. Wiederum legt Toscanini die mit Abstand schnellste Aufnahme vor. Im Gegensatz zum Eröffnungssatz der Symphonie nimmt sich Furtwängler hier deutlich mehr Zeit sowohl gegenüber Klecki als auch gegenüber Toscanini. Der Unterschied zu Letzterem macht immerhin ganze zwei Minuten aus. Furtwänglers Einspielung ist denn auch die einzige, deren *Andante moderato* länger dauert als der Kopfsatz.

Eine kleine Überraschung bietet der Blick auf das *Allegro giocoso*. Hier fällt auf den ersten Blick die kurze Einspielungszeit von Klecki auf. Im Vergleich zu den beiden anderen untersuchten Aufnahmen bleibt dieser als einziger unterhalb von sechs Minuten. Mit einem durchschnittlichen Metronomwert von MM Viertel = 124 nimmt Klecki das von Brahms vorgegebene *Allegro giocoso* allerdings alles andere als übermässig schnell. Ein *Allegro* darf sich durchaus in diesem Rahmen bewegen, zumal der Zusatz *giocoso* trotz des hohen Tempos gewährleistet ist. Allerdings macht die Differenz bei der grundsätzlich kurzen Satzdauer relativ gesehen nicht viel aus. Im Gegensatz dazu scheint das Finale bei Klecki gegenüber den übrigen Aufnahmen wiederum eher lange zu dauern.

Bereits diese oberflächliche Betrachtung der Einspielzeiten der verschiedenen Aufnahmen zeigen die teilweise grossen Unterschiede der verwendeten Tempi. Auffallend in Bezug auf Klecki sind verschiedene Tatsachen. Zum einen nimmt er die Ecksätze eher langsam, wohingegen insbesondere das *Allegro giocoso* recht rasant ist. Im Vergleich mit Furtwängler fällt dieser Umstand besonders auf. Zwar ist die Spieldauer der gesamten Symphonie in beiden Einspielungen praktisch identisch; wie diese Gesamtzeit zustande kommt, ist bei beiden jedoch unterschiedlich. Die Zeit, welche Furtwängler in den Ecksätzen auf Klecki gewissermassen gut macht, holt Letzterer in den Mittelsätzen wieder auf. Insbesondere das *Andante moderato* ist bei Furtwängler sehr lang. Bei ihm dauert als einzigem dieser Satz länger als der Kopfsatz.

Toscanini scheint sich in Bezug auf das Tempo in einer eigenen Kategorie zu bewegen. Allerdings ist er bekannt dafür, die Tempi grundsätzlich eher schnell zu nehmen. Obwohl die Grundtempi bei ihm höher sind, ist die relative Dauer der einzelnen Sätze zueinander bzw. in Bezug auf die Gesamtdauer der Symphonie ähnlich wie diejenige bei Klecki. Einzig der bereits angesprochene dritte Satz nimmt verhältnismässig mehr Zeit in Anspruch.

Folgende Tabelle zeigt die jeweilige Satzdauer relativ zur Gesamteinspielungszeit der Symphonie. Hieraus werden oben erwähnte Tatsachen deutlich ersichtlich. Vor allem die Unterschiede zwischen Klecki und Furtwängler sind augenscheinlich, wenn man die Eck- und die Mittelsätze miteinander vergleicht.

Satz	1	2	3	4	Total
	Allegro non troppo	Andante moderato	Allegro giocoso	Allegro energico e passionato	
Klecki	31.0%	28.9%	14.6%	25.6%	100.0%
Furtwängler	30.3%	31.0%	15.5%	23.2%	100.0%
Toscanini	30.0%	28.4%	16.5%	25.0%	100.0%

Tabelle 2: Brahms 4. Symphonie – Relative Satzdauern

In Bezug auf die Gesamteinspielungszeit präsentiert sich bei den Aufnahmen von Beethovens *Eroica* ein etwas anderes Bild. Während sich Klecki bei Brahms eher in der Nähe von Furtwängler positionierte, scheint sich seine Einspielung hier mehr an Toscanini zu orientieren, jedenfalls, wenn man lediglich die hier detailliert untersuchten Aufnahmen in Betracht zieht. Grundsätzlich muss festgehalten werden, dass keiner der Interpreten die Exposition im ersten Satz wiederholt.

Satz	1	2	3	4	Total
	Allegro con brio	Marcia funebre: Adagio assai	Scherzo: Allegro vivace	Finale: Allegro molto - Poco Andante - Presto	
Klecki	14' 16"	15' 21"	6' 03"	12' 01"	47' 41"
Furtwängler	16' 15"	18' 45"	6' 28"	12' 40"	54' 08"
Toscanini	13' 44"	15' 31"	5' 09"	11' 07"	45' 31"

Tabelle 3: Beethoven 3. Symphonie – Einspielungszeiten der einzelnen Aufnahmen

Tatsächlich ist – wie auch bei Brahms – nicht bekannt, welche Einspielungen beziehungsweise Aufführungen Klecki von den anderen Dirigenten gekannt hat. Zumindest von Furtwängler existierten 1968 – zur Zeit der Einspielung der Beethoven-Symphonien durch Klecki – mehrere Aufnahmen mit den Wiener und den Berliner Philharmonikern aus verschiedenen Zeiten. Auffallend hierbei ist, dass sich die Aufnahmen unter Furtwängler in Bezug auf die Gesamteinspielungszeiten zuweilen recht stark unterscheiden, was sich selbstredend auf unterschiedliche Tempogestaltungen zurückführen lässt. Grundsätzlich bleibt Furtwänglers Interpretationsansatz jedoch recht konstant, wenn man bedenkt, dass sämtliche

Aufzeichnungen – bei den meisten handelt es sich um Konzertmitschnitte – 52 Minuten oder länger dauern. Besonders der Kopfsatz nimmt gegenüber den beiden Einspielungen von Klecki und Toscanini sehr viel Zeit in Anspruch, obwohl Furtwängler die Exposition nie wiederholen lässt. Ebenso verhält es sich mit dem Trauermarsch, dessen längste Einspielung mit 18‘ 49“ immerhin über zwei Minuten länger dauert als bei der kürzesten. Exemplarisch sollen an dieser Stelle von sieben heute noch erhältlichen Aufnahmen die Satzdauern angegeben werden⁶⁹¹:

Satz	1	2	3	4	Total
	Allegro con brio	Marcia funebre: Adagio assai	Scherzo: Allegro vivace	Finale: Allegro molto - Poco Andante - Presto	
Dez. 1944 Wiener Philharmoniker, live	15‘ 34“	17‘ 35“	6‘ 32“	12‘ 42“	52‘ 52“
1947-1949 Wiener Philharmoniker, Studio	16‘ 12“	17‘ 48“	6‘ 18“	12‘ 44“	53‘ 02“
Juni 1950 Berliner Philharmoniker, Studio	15‘ 55“	17‘ 39“	6‘ 17“	12‘ 07“	51‘ 58“
Nov. 1952 (I) Wiener Philharmoniker, live	16‘ 04“	17‘ 16“	6‘ 30“	12‘ 12“	52‘ 02“
Nov. 1952 (II) Wiener Philharmoniker, live	15‘ 44“	17‘ 52“	6‘ 53“	13‘ 25“	53‘ 54“
Dez. 1952 Berliner Philharmoniker, live	16‘ 18“	18‘ 49“	6‘ 31“	12‘ 46“	54‘ 24“
Aug. 1953 Festspielorchest er Luzern, live	16‘ 33“	16‘ 35“	6‘ 53“	12‘ 54“	52‘ 55“

Tabelle 4: Beethoven 3. Symphonie – Einspielungszeiten ausgewählter Aufnahmen mit Furtwängler

⁶⁹¹ Die in dieser Tabelle aufgeführten Satzdauern entsprechen dem Bruttowert, d. h. sämtliche aus technischen Gründen auf der CD eingefügten Übergangspausen zwischen den Sätzen sind darin enthalten. Da es hier lediglich um einen ungefähren Vergleich der Furtwängler-Aufnahmen im Lauf der Zeit geht, reichen diese Werte für diesen Zweck. So wurde die hier detailliert untersuchte Einspielung von 1952 (sechste Zeile) denn auch samt diesen Pausen aufgeführt. Die Zeiten wurden den jeweiligen CD-Booklets entnommen.

Für die teilweise grossen Unterschiede der Werkdauer gibt es verschiedene mögliche Gründe. Einer liegt in der Qualität des dem Dirigenten zur Verfügung stehenden Orchesters, wobei in allen hier geschilderten Fällen mit den Wiener und den Berliner Symphonikern mit Sicherheit zwei der bereits zu jener Zeit weltbesten Orchester unter Furtwängler spielten. Auch das Luzerner Festspielorchester war zu dieser Zeit ein überaus beachtlicher Klangkörper, vereinte er doch die besten Orchestermusikerinnen und -musiker der Schweiz. Damit dürfte Furtwängler bei allen Aufnahmen respektive Konzerten in Bezug auf die Orchesterqualität aus dem Vollen geschöpft und sich keinerlei Einschränkungen gegenüber gesehen haben. Daneben spielt auch der Saal, in welchem ein Konzert beziehungsweise eine Aufnahme stattfindet, eine Rolle für die Interpretation. Denn das Tempo kann je nach akustischer Umgebung Auswirkungen auf klangliche Qualitäten aufweisen, was den Dirigenten dazu veranlasst, u. U. langsamer spielen zu lassen. Ob dies hier im einen oder anderen Fall ausschlaggebend für ein in die eine oder andere Richtung angepasstes Tempo war, muss offen bleiben. Denkbar wäre es jedoch auf jeden Fall. Auch die „Tagesform“ kann, insbesondere bei Konzertmitschnitten, Auswirkungen auf die Interpretation haben. Damit ist gemeint, dass ein Interpret stets auch aus dem Moment heraus musiziert, gewissermassen losgelöst davon, was z. T. bei den Proben einstudiert wurde. Das hängt von der persönlichen Stimmung, der Atmosphäre im Saal und auch der technischen Tagesform sowohl des Dirigenten selbst als auch des Orchesters ab. Schliesslich, und dies dürfte einer der hauptsächlichen Gründe für unterschiedliche Interpretationsansätze sein, kann sich die Werkauffassung eines Dirigenten im Laufe seines Lebens ändern. Kaum ein Musiker interpretiert ein Werk stets genau gleich. Es findet in der Regel eine stete Auseinandersetzung mit einem Werk statt, in deren Verlauf grundsätzliche neue Erkenntnisse zu einem revidierten Interpretationsverständnis führen können. Dennoch verwundert es im vorliegenden Beispiel, dass Furtwängler 1952 innerhalb weniger Tage in Bezug auf das Tempo drei derart unterschiedliche Konzerte gibt, umso mehr, als zwei davon mit demselben Orchester im gleichen Saal stattgefunden haben.

Betrachtet man wiederum nur die Aufnahme mit den Berliner Philharmonikern von 1952, ist augenscheinlich, dass bei Furtwängler die grosse zeitliche Differenz gegenüber den beiden anderen Dirigenten vorwiegend aufgrund der ersten beiden Sätze entsteht. Insbesondere die *Marcia funebre* nimmt einen grossen zeitlichen Raum innerhalb der ganzen Symphonie ein. Sie dauert bei Furtwängler denn auch über drei Minuten länger als bei Klecki und Toscanini. Dasselbe Bild präsentiert sich bei der Brahms-Symphonie,

bei welcher Furtwängler im langsamen Satz ebenfalls deutlich mehr Zeit in Anspruch nimmt und damit ein tieferes Grundtempo wählt. Aber auch der Kopfsatz dauert bei Furtwängler, im Gegensatz zu Brahms, um einiges länger als bei den anderen Dirigenten. Selbst wenn man seine schnellste Einspielung mit rund 15 ½ Minuten von 1944 berücksichtigt, liegt er damit immer noch über eine Minute über der Zeit von Klecki.

Aber auch bei Klecki ist bekannt, dass sich seine Interpretation der *Eroica* verändert hat. Einen Hinweis auf diesen Umstand bietet eine Eintragung des Dirigenten in seinem eigenhändigen Konzertkalender. An einer einzigen Stelle in diesem Kalender gibt Klecki bei jedem Werk die ungefähre Aufführungsdauer an, nämlich bei den sechs Konzerten im Sommer 1956 in Buenos Aires. Im letzten Konzert steht zum Abschluss Beethovens dritte Symphonie auf dem Programm⁶⁹². Klecki veranschlagt die Dauer dieses Werks hier mit 52 Minuten, eine um knapp fünfeinhalb Minuten längere Version als bei der Einspielung von 1968. Dies entspricht doch einem recht grossen Unterschied – auch wenn sich die 52 Minuten auf eine Bruttozeit, also inklusive der Pausen zwischen den Sätzen, bezieht – und deutet auf eine stetige Auseinandersetzung Kleckis mit diesem Werk in den Jahren dazwischen hin.

Auch bei Toscanini fällt die geringe Einspielungszeit bei Beethoven auf. Interessant hierbei ist der Umstand, dass Toscanini, gemessen an Klecki, wiederum vor allem in den Ecksätzen ein höheres Tempo anschlägt, womit diese weniger Zeit in Anspruch nehmen. Anders als bei Brahms, wo Toscanini auch den langsamen Satz viel schneller als Klecki spielen lässt, holt dieser bei der Beethoven-Aufnahme in der *Marcia funebre* etwas Zeit auf. Betrachtet man die Arbeitspartitur Kleckis⁶⁹³, vermag dessen Annäherung bei Beethoven an Toscanini jedoch nicht zu verwundern. Klecki notierte dort nämlich innerhalb des Vorwortes zur Partitur, wo die Satzformen erklärt und die ungefähre Aufführungsdauer angegeben ist, Toscaninis Einspielungszeiten. Demnach soll Toscanini die einzelnen Sätze folgendermassen gespielt haben: 1. Satz = 14 ½, 2. Satz = 15 ½, 3. Satz = 6, 4. Satz = 10 Minuten. Obwohl diese Angaben nicht mit der hier untersuchten Aufnahme übereinstimmen, gibt uns diese Notiz einen Hinweis darauf, dass sich Klecki mit Toscaninis Interpretation mit Sicherheit befasst haben muss. Allerdings ist nicht bekannt, wann Klecki diese Eintragungen vorgenommen hat

⁶⁹² Die *Eroica* bildet damit nicht nur den Abschluss des Konzerts, sondern des gesamten Zyklus in Buenos Aires.

⁶⁹³ Vgl. im Nachlass unter der Signatur H 13.22 (Universal Edition).

und darum auch nicht, auf welche Aufführung respektive Aufnahme Toscaninis sie sich beziehen. Auch aufgrund der auf einem weiteren Vorsatzblatt eingetragenen Aufführungsdaten, für deren Vorbereitung Klecki diese Taschenpartitur mit grösster Wahrscheinlichkeit benutzt hat und die sich zwischen 1947 und 1949 ereigneten⁶⁹⁴, kann nicht zwingend darauf geschlossen werden, dass Kleckis Notiz betreffend Toscaninis Aufführungsdauer aus dieser Zeit stammen muss. Denn einerseits wurde diese Notiz mit Bleistift vorgenommen, im Gegensatz zu der Nennung der Aufführungsstätten, die mit Tinte abgefasst sind, womit von einer unterschiedlichen Eintragszeit auszugehen ist, andererseits ist diese Taschenpartitur die einzige von Beethovens *Eroica* in Kleckis Nachlass. Er hat diese also auch später für Konzertvorbereitungen benutzt. Damit könnte sich die Bleistiftnotiz auch auf eine Toscanini-Aufführung zum Beispiel aus den 1950er Jahren beziehen. Wichtig in diesem Zusammenhang ist jedoch die Feststellung, dass sich Klecki überhaupt mit Toscaninis Werkauslegungen auseinandergesetzt hat. Kleckis Lehrer aus früheren Mailänder Tagen stellte damit auch in späteren Jahren immer noch einen Gradmesser in Bezug auf seine eigene Interpretationsauffassung dar.

Auch bei den Beethoven-Einspielungen untermauert ein Blick auf die relativen Satzdauern die oben beschriebenen Beobachtungen. Gleichzeitig können jedoch ein paar Aspekte dadurch auch wieder relativiert werden, zum Beispiel der Umstand, dass der Kopfsatz bei Furtwängler sehr viel Zeit in Anspruch nimmt. Absolut gesehen ist dies tatsächlich der Fall. Setzt man diesen jedoch in den Kontext der ganzen Symphonie, zeigt sich, dass dieser, relativ dazu gesehen, praktisch gleich lang wie bei den anderen beiden Dirigenten dauert. Die diesbezüglichen Unterschiede sind nur marginal. Daneben erscheint bei Furtwängler die *Marcia funebre*, obwohl mit fast 19 Minuten

⁶⁹⁴ Vgl. ebda.: „Zurigo Pensionskasse Tonhalle mars 47 / Australie estate 1948 / Parigi 47/48 / Roma S^a Cécilia febbraio 1949“. Tatsächlich wurde die kurze und unvollständige Liste nicht peu à peu nach jeder Aufführung, sondern zu einem einzigen Zeitpunkt erstellt. Es handelt sich also um eine Liste, die Klecki erst im Nachhinein aus der Erinnerung erstellt hat. Auf diese Feststellung deutet vor allem der Umstand, dass sämtliche Eintragungen mit genau derselben Tinte geschrieben sind. Auch das äusserst einheitliche Schriftbild unterstützt diese Vermutung. Ein noch gewichtiger Grund untermauert diese These, weil nämlich das Pensionskassenkonzert in der Zürcher Tonhalle nicht im März 1947, sondern über ein Jahr früher im Februar 1946 stattgefunden hatte. Vgl. hierzu die Konzertliste in Anhang 1. Klecki muss die Liste also erst später erstellt haben, was logischerweise zur Folge hat, dass er die Partitur eben auch später verwendete.

Dauer enorm lang, besonders im Vergleich zu Toscanini, gar nicht mehr übermässig langsam. Hier wie dort nimmt der Satz einen Platz von gut 34 Prozent der ganzen Symphonie ein. Bei Klecki hingegen zeigt sich hier ein fast identisches Bild wie bei der Brahms-Symphonie. Er lässt dem langsamen Satz gewissermassen weniger Raum als die anderen Dirigenten, was sich ja bereits beim Vergleich der absoluten Werte gezeigt hat. Eine weitere Parallele zu Brahms zeigt sich zudem beim Finale. Sowohl dort als auch bei Beethoven nimmt sich Klecki insgesamt mehr Zeit für die Interpretation, wohingegen Furtwängler grundsätzlich zum Schluss hin das Tempo anzuziehen scheint, auch wenn er die absoluten Zeiten der anderen beiden nicht erreicht.

Satz	1	2	3	4	Total
	Allegro con brio	Marcia funebre: Adagio assai	Scherzo: Allegro vivace	Finale: Allegro molto - Poco Andante - Presto	
Klecki	29.9%	32.2%	12.7%	25.2%	100.0%
Furtwängler	30.0%	34.6%	12.0%	23.4%	100.0%
Toscanini	30.2%	34.1%	11.3%	24.4%	100.0%

Tabelle 5: Relative Satzdauer in Beethovens 3. Symphonie

Die Vergleiche der Einspielungszeiten der einzelnen Sätze, sowohl in absoluter als auch in relativer Hinsicht, können einen guten ersten Überblick über die Grundhaltung der jeweiligen Einspielung geben. Für genauere Aussagen über die Interpretationen muss jedoch vermehrt ins Detail gegangen werden. Im Folgenden soll deshalb entlang der einzelnen Sätze versucht werden, den Aufnahmen zugrunde liegende Spezifika zu entdecken und miteinander zu vergleichen. Im Zentrum des Vergleichs stehen nach wie vor die Einspielungen von Klecki, Furtwängler und Toscanini.

4.2 Die Kopfsätze

Am Ausgangspunkt steht wiederum die Brahms-Symphonie. Wie bereits im Kapitel „Kleckis Interpretationsverständnis“ festgestellt, bestimmen nach dessen Auffassung die Anfangstakte den Charakter des ganzen Werks. So gewissenhaft wie Klecki sich mit jedem Werk, das er dirigierte, auseinandersetzte, hat er sich mit Sicherheit Gedanken zur Tempobezeichnung von Brahms gemacht, obwohl weder in der Partitur des Dirigenten noch in seinen analytischen Aufzeichnungen viele Bemerkungen dazu

erscheinen.⁶⁹⁵ Betrachtet man diese Tempobezeichnung, fällt – wie so oft bei Brahms – dessen Relativierung durch die Bezeichnung „non troppo“ auf. In diesem Zusammenhang hat Peter Tenhaef in seiner Monographie über Vortragsbezeichnungen im 19. Jahrhundert über Brahms' Tempobezeichnungen Folgendes festgestellt:

„Für kaum einen Komponisten sind die zusammengesetzten Kopfbezeichnungen so charakteristisch geworden wie für Brahms, und zwar vor allem Zusammensetzungen im differenzierend-zurücknehmenden Sinn. [...] In der Regel beschränken sich die differenzierenden Zusätze auf eine bloße Mässigung der zuerst gegebenen Tempovorschrift und erstreben kaum deren ausdrucks-mässige Erweiterung, wie sonst in der Bezeichnungspraxis des 19. und schon 18. Jahrhunderts üblich.“⁶⁹⁶

Als Beispiele hierfür nennt Tenhaef verschiedene Tempobezeichnungen wie beispielsweise auch *Allegro (ma) non troppo*, also die Bezeichnung dieses Kopfsatzes der vierten Symphonie.

Es stellt sich also die Frage nach dem adäquaten Tempo, in welchem der Kopfsatz dieser vierten Symphonie zu spielen ist, wenn dieser mit *Allegro non troppo* überschrieben ist. Eine Frage, die nicht einfach zu beantworten ist. Einerseits liegt dies an der ungenauen Tempoangabe selbst und andererseits daran, dass selbst Brahms sich geweigert hat, ein exaktes Tempomass anzugeben, wenn er dem Violinisten und Freund Joseph Joachim in Zusammenhang mit ebendieser Symphonie schreibt:

„Ich habe einige Modifikationen des Tempos mit Bleistift in die Partitur eingetragen. Sie mögen für eine erste Aufführung nützlich, ja nötig sein. Leider kommen sie dadurch oft (bei mir und andern) auch in den Druck – wo sie meist nicht hingehören. Derlei Übertreibungen sind eben nur nötig, so lange ein Werk dem Orchester (oder Virtuosen) fremd ist. Ich kann mir in dem Fall oft nicht genug tun mit Treiben und Halten, damit ungefähr der leidenschaftliche oder ruhige Ausdruck herauskommt, den ich will. Ist ein Werk einmal in Fleisch und Blut übergegangen, so darf davon,

⁶⁹⁵ Klecki machte grundsätzlich weder in der Partitur selbst noch in seiner Analyse zu den Symphonien viele Notizen zum Tempo. In der Partitur erscheint da und dort etwa ein „senza rit.“ oder die Mahnung „Tempo!“; also mehrheitlich Gedankenstützen, die sich auf einzelne Stellen beziehen und vorwiegend in der Probenarbeit eine Rolle gespielt haben dürften, zumal er in den Konzerten in der Regel auswendig dirigierte, was in zahlreichen Rezensionen erwähnt wird. Die Notizen in der Analyse gehen betreffend Tempo in eine ähnliche Richtung, wobei es sich hierbei oft um konkrete Spielanweisungen an einzelne Instrumentengruppen handelt. Ein häufiger Vermerk ist beispielsweise, dass die Notenwerte „gut gehalten“ werden sollen.

⁶⁹⁶ Tenhaef 1983, S. 232.

nach meiner Meinung, keine Rede sein, und je weiter man davon abgeht, je unkünstlerischer finde ich den Vortrag.“⁶⁹⁷

Diese Ablehnung bezieht sich insbesondere auf die vermeintlichen Unzulänglichkeiten des Metronoms. Offenbar stand Brahms diesem starren mechanischen Hilfsmittel, wie auch andere Komponisten vor und nach ihm – z. B. dezidiert auch Beethoven –, äusserst kritisch gegenüber.⁶⁹⁸ Für die Interpreten bedeutet dies also keinerlei Hilfe von Seiten Brahms, wenn es um die Bestimmung eines passenden Zeitmasses für die Aufführung seiner Werke geht. Diesen Umstand verdeutlicht eine Briefpassage von Brahms an Joachim ein paar Tage vor oben erwähntem Zitat, wo der Komponist vertrauend auf die Fähigkeiten seines Freundes schreibt:

„Mit Metronom-Zahlen kann ich nicht dienen. Vielleicht schreibe ich noch einiges über Tempi usw. nach Berlin. Sonst mache das Stück, wie es Dir am besten gefällt, und da möchte ich nur zu gern annehmen, Du könntest es so machen, dass es Dir gefiele!“⁶⁹⁹

Es bleibt damit lediglich die Satzüberschrift selbst, aus welcher ein geeignetes Tempo herauszulesen ist. In der heutigen Musikpraxis gilt, dass die Angabe *Allegro* in etwa dem Metronomwert Viertel = 120-160 entspricht. Dies ist natürlich eine sehr vage Angabe, die viel Spielraum zulässt. Mit dem Zusatz *non troppo* wird das Grundtempo, wie oben gesehen in typisch Brahms'scher Manier, noch relativiert. Die gesamte Tempoangabe ist also ungefähr so zu deuten, dass zwar ein *Allegro* angeschlagen werden, dieses sich aber eher im unteren Tempo-Bereich bewegen soll. Umgerechnet auf die Halben – die Taktart des Satzes ist ja *Alla Breve* – kann mit einem Grundtempo von ungefähr 60-70 Schlägen pro Minute gerechnet werden.

Folgende Übersicht gibt einen Überblick über die Anfangstempi der in dieser Arbeit untersuchten Aufnahmen. Hierbei wurde, obwohl grundsätzlich das Tempo jedes einzelnen Taktes gemessen wurde, ein Durchschnittswert der ersten acht Takte beigezogen. Der Grund dafür liegt in der Tatsache, dass die Unterschiede bei sämtlichen Aufnahmen innerhalb der ersten acht Takte relativ gering sind. Das bedeutet, dass ein Durchschnittstempo von formal und inhaltlich gewissermassen natürlichen Abschnitten für derlei Untersuchungen durchaus sinnvoll ist. In der Praxis

⁶⁹⁷ Brahms an Joseph Joachim am 20. [?] Januar [1886]. Moser 1908, Bd. 2, S. 205

⁶⁹⁸ Vgl. Tenhaef 1983, S. 236ff.

⁶⁹⁹ Brahms an Joseph Joachim am [17. Januar 1886]. Moser 1908, Bd. 2, S. 203

stellt sich ohnehin stets die grundsätzliche Frage, ob lediglich ein einzelner Takt, z. B. der Anfangstakt, das Grundtempo repräsentiert respektive vom menschlichen Ohr wahrgenommen werden kann. Man kann gut davon ausgehen, dass das Grundtempo erst über ein paar Takte festgelegt und somit auch wahrgenommen wird. Detailliertere Messungen, seien diese taktweise oder sogar pro Schlag, sind vor allem hinsichtlich der agogischen Betrachtungen von Bedeutung.

Aufnahme	Takte 1-8
Klecki	63.9
Furtwängler	59.8
Toscanini	68.8

Tabelle 6: Brahms 4. Symphonie, 1. Satz – Grundtempi des Hauptthemas (Tempo in Halben)

Geht man von der oben beschriebenen Annahme aus, dass sich das Grundtempo dieses ersten Satzes zwischen MM = 60 und 70 bewegen soll, liegen alle drei Aufnahmen innerhalb dieses Rahmens. Lediglich Furtwängler bewegt sich mit einem gerundeten Tempo von MM = 60 im unteren Bereich. Obwohl der Abstand zwischen dem geringsten (Furtwängler) und dem höchsten (Toscanini) Tempo mit rund 10 Schlägen pro halbe Note auf den ersten Blick klein zu sein scheint, ist der Unterschied in der Wahrnehmung und somit der Wirkung enorm. Auf Viertel umgerechnet bedeutet dies eine Differenz von 20 Schlägen pro Minute oder ein Gegensatz von MM (Viertel) = 120 bei Furtwängler zu MM (Viertel) = 138 bei Toscanini. Die Aufnahme von Klecki bewegt sich hierbei ziemlich in der Mitte der Skala und scheint damit die Anweisung von Brahms, ein gemässigt *Allegro* anzuschlagen, recht adäquat umzusetzen.

Innerhalb der ersten Takte, genauer vor dem Eintritt der Überleitungsgruppe in den Takten 17 und 18, lässt sich anhand der Notizen in Kleckis Analyse zu dieser Symphonie eine interessante Beobachtung hinsichtlich der agogischen Gestaltung anstellen. Die Passage ist prädestiniert für eine Temporrücknahme, um auf die in Takt 19 beginnende *Leggiero*-Stelle hinzuführen. Klecki scheint sich dieser Tatsache sehr bewusst zu sein, denn er notiert sich als Gedankenstütze: "Takt 17 & 18: Kein "ritenuto" und doch ein Zurückhalten!"⁷⁰⁰ Die an sich widersprüchliche Angabe ist so zu verstehen, dass ein *Ritenuto* aus der Musik heraus, gleichsam auf natürliche Weise, und nur

⁷⁰⁰ Klecki: Analyse Brahms-Schumann.

andeutend zu vollziehen ist, was Klecki in dieser Einspielung tatsächlich macht. Anders hingegen verfährt etwa Furtwängler, der in Takt 17 den Forte-Akkord sehr lange vorbereitet und dadurch diesen Takt bis zu einem Tempo von MM (Halbe) = 40 dehnt. Auch Toscanini verlangsamt an dieser Stelle mehr als Klecki und erzielt wie Furtwängler eine starke Ritenuto-Wirkung, die aufgrund des höheren Grundtempos sogar noch deutlicher wahrnehmbar ist. Damit geht Klecki hier einen eigenen Weg, womit er grundsätzlich am angeschlagenen Tempo festhält und den am Anfang entfalteten, vorwärtsdrängenden Charakter beibehält, ohne jedoch gänzlich auf eine Verlangsamung zu verzichten.

Bei der *Eroica* zeigt sich in Bezug auf das Grundtempo ein etwas anderes Bild. Während Klecki das Anfangstempo in der Brahms-Symphonie noch ziemlich genau zwischen den beiden anderen Dirigenten wählt, nähert er sich hier eher dem Tempomass von Toscanini an.

Aufnahme	Takte 1-2	Takte 3-14	Takte 15-22
Klecki	48.1	50.0	50.8
Furtwängler	36.2	44.7	45.5
Toscanini	42.5	50.5	52.6

Tabelle 7: Beethoven 3. Symphonie, 1. Satz – Grundtempi zu Beginn des Satzes (Tempo in punktierten Halben)

Zwar ist der Kopfsatz der *Eroica* wie bei Brahms' vierter Symphonie ebenfalls mit *Allegro* überschrieben, jedoch hier mit dem Zusatz *con brio*. Im Gegensatz zu Brahms, der das *Allegro* mit dem Zusatz *non troppo* eher abschwächt, verlangt Beethoven ein schwungvolles *Allegro*. Auf die Metronomwerte angewendet bedeutet dies, dass MM Viertel durchaus im Bereich zwischen 140 bis 160 liegen darf. Umgerechnet auf punktierte Halbe, wie sie hier vorliegen, kommt man auf einen Wert zwischen ca. 45 und 55 pro Minute. Während Furtwängler (MM 44.7) auch in dieser Symphonie eher an der unteren Grenze dieses Wertes bleibt, wobei auch sein Tempo noch ziemlich rasant ist, bewegen sich Klecki (MM 50) und Toscanini (MM 50.5) ziemlich genau in der Mitte des möglichen Rahmens. Da sich das Grundtempo erst mit Eintritt des Hauptthemas in Takt drei zu manifestieren beginnt, beziehen sich diese Angaben auf die Takte drei bis vierzehn. Kleckis Annäherung an Toscanini wird also bereits beim Grundtempo des ersten Themas wiederum ersichtlich. Jedenfalls setzen alle drei Dirigenten das

verlangte *Allegro con brio*, innerhalb der gegebenen Freiheiten, adäquat um. Klecki gibt in seiner Arbeitspartitur denn auch sein bevorzugtes Tempo an, indem er die vorgedruckte Metronomangabe von punktierte Halbe = 60 durchstreicht und durch die Ziffer 54 ersetzt.⁷⁰¹

Auffallend in dieser Tabelle ist ausserdem die Entwicklung des Tempos in den ersten Takten. Zwar wird das Tempo in allen Aufnahmen von Abschnitt zu Abschnitt gesteigert, jedoch bewegt sich Klecki bereits in den ersten beiden „Auftakten“ praktisch auf demselben Niveau des ersten Auftretens des Hauptthemas. Auch die Steigerung zum zweiten Einsatz des Themas ist nur gering. Furtwängler und Toscanini lassen sich hingegen für das Anfangssignal etwas mehr Zeit, woraus ersichtlich wird, dass Klecki bereits in diesen beiden Takten die dem Satz zugrundeliegende, vorwärtsdrängende Bewegung aufnimmt. Der Auftaktcharakter der beiden Akkorde wird dadurch abgeschwächt bzw. konstituiert Klecki bereits hier sein Grundtempo. Diese Beobachtung wird durch einen Eintrag Kleckis in seiner Partitur bekräftigt, wo er über die ersten beiden Takte „Kurz!“ (explizit mit Ausrufezeichen) schreibt. Tatsächlich setzt er dieses Vorhaben auch in die Tat um, wie seine Einspielung belegt, in welcher die Staccati, insbesondere im zweiten Takt, extrem kurz gespielt werden und Klecki das Orchester unmittelbar wieder abreißen lässt. Im Gegensatz dazu lassen Toscanini und Furtwängler diese Passagen breiter spielen. Besonders Furtwänglers Version ist relativ weit von einem Staccato entfernt und leistet sich grössere Freiheiten in der agogischen Gestaltung.

Folgende Tabelle gibt einen Überblick über die Entwicklung der Tempi – nun wieder bei Brahms – über den ganzen Satz in Bezug auf die Anfangstakte sowohl des Hauptsatzthemas als auch des Nebensatzmotivs in Exposition, Durchführung, Reprise und Coda, wobei das Seitenthema in der Coda nicht mehr erscheint. Angegeben werden wiederum die Durchschnittswerte der ersten Takte. Selbstverständlich erscheint insbesondere das Hauptthema in jedem der Abschnitte in veränderter

⁷⁰¹ Die Metronomangabe punktierte Halbe = 60 entspricht derjenigen von Beethoven, die er 1817 angebracht hat. In der vorliegenden und Klecki zur Verfügung gestandenen Partitur wurde dieser Wert kommentarlos übernommen. Über Sinn und Unsinn bzw. die Problematik bei Beethovens Metronomangaben wurde viel diskutiert und geschrieben. Im Rahmen dieser Arbeit soll jedoch nicht darauf eingegangen werden. Entscheidend ist, welche Informationen Mitte des 20. Jahrhunderts vorhanden waren. Das hier aufgeführte Beispiel zeigt jedoch, dass sich Klecki mit Sicherheit selbst Gedanken zu diesen Angaben gemacht und die zumeist hohen Angaben nach unten korrigiert hat.

Ausprägung respektive gar als Variation.⁷⁰² Das Seitensatzmotiv tritt in der Durchführung sogar in äusserst stark veränderter Form in Erscheinung. Dennoch steht dieses auch hier in einer ähnlichen Beziehung zum Hauptthema wie in der Exposition und der Reprise und kann damit in den Vergleich mit einbezogen werden. Ein solcher Vergleich erfasst natürlicherweise nicht die gesamte Tempoentwicklung, die auch zwischen den hier untersuchten Punkten geschieht. Er soll lediglich die relativen Verhältnisse zwischen den beiden Themeneinsätzen und ihre Entwicklung im Verlauf des Satzes darstellen. Denn einerseits nehmen die beiden Themen vom inhaltlichen Gesichtspunkt her naturgemäss nicht nur einen besonderen Stellenwert ein, sondern bilden andererseits auch zwei der zentralen formalen Anfangspunkte im Ablauf des Kopfsatzes und damit das inhaltliche Gerüst.

Aufnahme	Exp. HT T. 1-8	Exp. SM T. 53-56	Dfg. HT T. 145-152	Dfg. SM T. 184-187	Repr. HT T. 259-262	Repr. SM T. 297-300	Coda HT T. 394-401
Klecki	63.9	70.6	64.3	70.7	65.2	73.0	85.3
Furtwängler	59.8	82.0	67.1	73.3	62.0	85.7	86.8
Toscanini	68.8	78.7	75.8	78.0	75.7	79.5	85.2

Tabelle 8: Brahms 4. Symphonie, 1. Satz – Anfangstempi der Hauptthemen und Seitensatzmotive

Auffallend ist zunächst, dass bei allen drei Aufnahmen das Tempo des Hauptsatzthemas in der Coda ein viel schnelleres ist als bei seinem ersten Auftreten in der Exposition. Dies lässt auf den ersten Blick auf eine grundsätzliche Temposteigerung innerhalb des Kopfsatzes bei diesen drei Aufnahmen schliessen. Jedoch kann diese Tendenz lediglich bei Klecki bestätigt werden. Während dieser das Tempo des Hauptsatzthemas bei jedem erneuten Erklängen kontinuierlich etwas schneller – und in der Coda gar sehr schnell – nimmt, kann bei den übrigen Aufnahmen eine Art Wellenbewegung oder Stagnation in der Tempoentwicklung der beiden Themen beobachtet werden. Auch wenn diese Steigerung bei Klecki von Abschnitt zu Abschnitt jeweils nur minim ist, kann man davon ausgehen, dass dies einem bewussten Interpretationsschema folgt.

⁷⁰² Vgl. die Analyse bei Schmidt in: Schubert, Floros, Schmidt 1998, S. 252 ff.

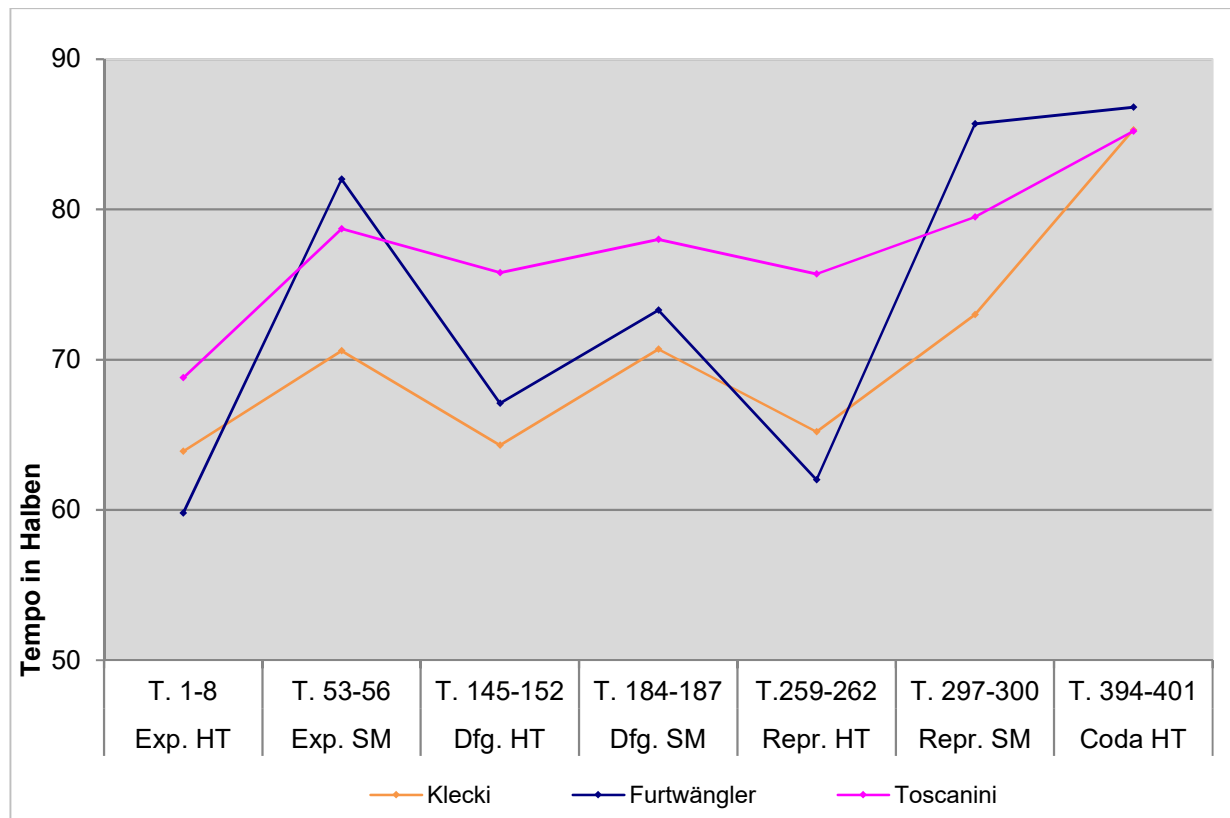


Diagramm 1: Brahms 4. Symphonie, 1. Satz – Anfangstempi der Hauptthemen- und Seitensatzmotiv-Einsätze (Durchschnittswerte)

Auf eine ähnliche Art und Weise lässt sich die jeweilige Tempoentwicklung des Seitensatzmotivs umschreiben. Bei Klecki wächst dieses organisch mit dem Hauptsatzthema mit, indem es die Steigerungen analog dazu mitmacht. Das Verhältnis zwischen diesen beiden thematischen Einsätzen bleibt somit in allen formalen Abschnitten praktisch gleich. Dies lässt sich anhand der in Diagramm 1 erscheinenden Entwicklungskurve einfach nachvollziehen. Die Zick-Zack-Kurve entwickelt sich bei Klecki sehr gleichförmig und der vertikale Abstand zwischen dem Haupt- und Seitensatz bleibt in allen Abschnitten gleich gross.

Diese sich steigernde Entwicklungskurve und damit der grundsätzliche atemlose Charakter des Kopfsatzes bei Klecki lässt sich auch an einer vermeintlich unscheinbaren Stelle *en miniature* feststellen, nämlich in den zur Durchführung hinleitenden Takten 140 bis 144. Für diese Takte soll diesmal nur Furtwängler als Vergleich herangezogen werden.⁷⁰³ Dieser verlangsamt in diesen Takten von einem relativ hohen Tempo kommend übermässig stark und kostet die Pause auf dem 2. Schlag des 144. Takts aus, indem er die Musik praktisch zum Stillstand kommen lässt.

⁷⁰³ Toscanini verfährt hier analog zu Furtwängler.

Klecki hingegen vollzieht lediglich ein minimales Ritardando und zieht das Tempo vor allem dort, wo Furtwängler die Pause dehnt, unverzüglich wieder an, um bereits vor dem Eintritt des Hauptthemas das Niveau des Grundtempos wieder zu erreichen.

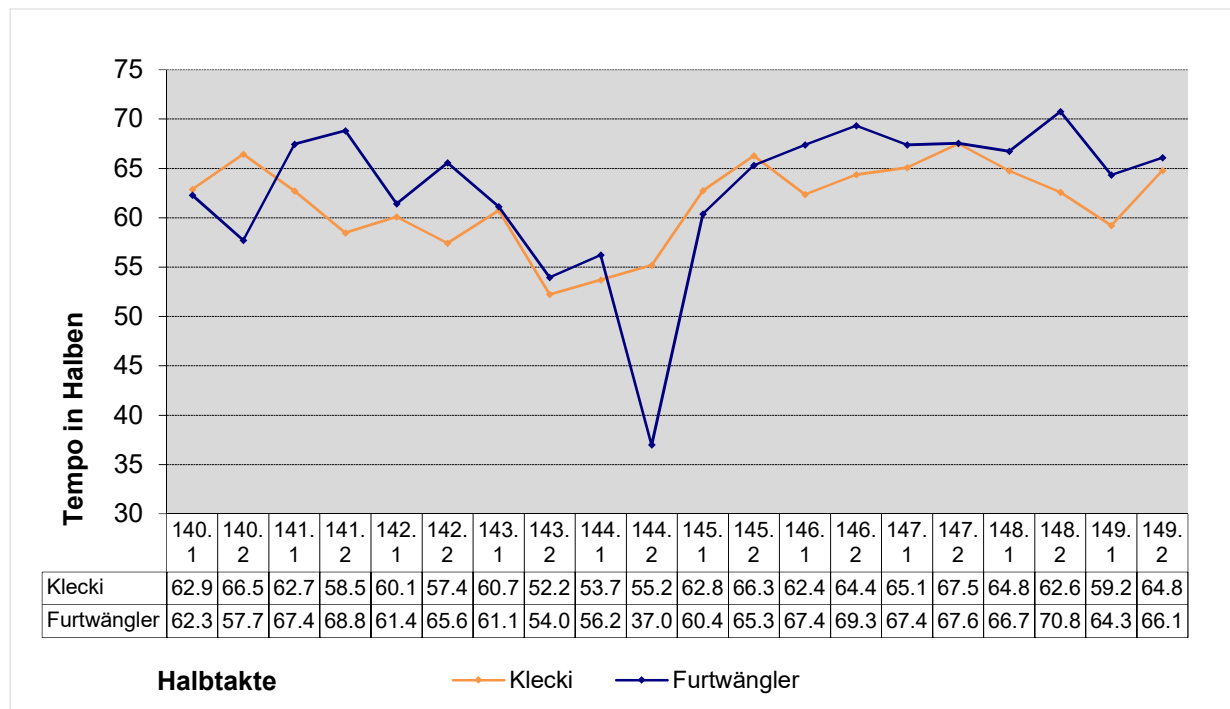


Diagramm 2: Brahms 4. Symphonie, 1. Satz – Vergleich der Tempogestaltung vor dem Eintritt der Durchführung zwischen Klecki und Furtwängler

Dass Klecki an dieser Stelle die Musik nicht zum Stillstand kommen lässt, ist kein Zufall, sondern einer bewussten Entscheidung des Dirigenten aufgrund einer vertieften Auseinandersetzung mit dem Werk geschuldet. Einerseits vermerkt Klecki zu dieser Stelle in seiner schriftlich festgehaltenen Analyse "Takt 143/44: Kein ritenuto!"⁷⁰⁴ (analog zu den Takten 17 und 18), andererseits trägt er in seine Partitur unübersehbar mit roter Farbe den Hinweis "senza rit...." ein. Dadurch kommt die Bedeutung dieser Passage für Klecki zum Ausdruck und vor allem, welches Gewicht er derartigen Details beimass. Obschon sich diese unterschiedliche Herangehensweise von Klecki und Furtwängler lediglich innerhalb weniger Taktschläge vollzieht, können daran zwei grundsätzlich verschiedene Konzepte abgelesen werden. Furtwängler pflegt in seinen Interpretationen, zumindest in dieser Symphonie (und auch in der *Eroica*), einen grundsätzlich aktiven Umgang mit der Agogik und variiert das Tempo oft auf kleinstem Raum, so dass dadurch nicht nur phrasenübergreifende, sondern oft auch taktübergreifende Spannungsbögen entstehen. Klecki seinerseits geht bewusster mit

⁷⁰⁴ Klecki: Analyse Brahms-Schumann.

agogischen Nuancen um und setzt sie gezielter ein. Die grossen Bögen werden dadurch wichtiger, um den intendierten Grundcharakter nicht zu unterbrechen.

Über den ganzen Satz gesehen – und damit zurück zur Übersicht in Diagramm 2 – geht die grundsätzliche Tempoentwicklung bei Furtwängler im Vergleich zu Klecki um einiges variabler vonstatten. Augenfällig ist bereits die massive Temposteigerung zwischen den beiden Themeneinsätzen in der Exposition. In keiner der Aufnahmen ist die Differenz so gross wie bei Furtwängler. Einerseits eröffnet er den Satz so langsam wie niemand sonst ($MM = 59.8$), andererseits steigert er den Seitensatz auf ein maximales Mass ($MM = 82$). Allerdings muss berücksichtigt werden, dass er bereits in der Entwicklung des Hauptsatzes – ab T. 20 – das Tempo anzieht, was in dieser Darstellung nicht ersichtlich ist. Dennoch ist der Umstand bemerkenswert, dass er den Beginn der Symphonie derart langsam gestaltet und dem Seitensatzmotiv in dieser Beziehung einen so grossen Stellenwert beimisst. Dies wiederholt sich in der Reprise, diesmal sogar auf einem noch schnelleren Grundniveau ($MM = 62$ im ersten gegenüber 85.7 im zweiten Thema). Das Verhältnis zwischen den beiden Einsätzen bleibt also auch hier gleich, wohingegen in der Durchführung sich die beiden annähern und keine Extreme markieren. Die Kurve verläuft in diesem Bereich sogar parallel zu derjenigen Kleckis, freilich auf einem etwas höheren Level.

Bei der Tempogestaltung der beiden Themeneintritte ähnelt diejenige von Toscanini derjenigen Kleckis in bestimmten Punkten. So steht das Seitensatzmotiv in der Exposition bei Ersterem in einem ähnlichen relativen Verhältnis zum Hauptsatz wie bei Letzterem, allerdings in einem deutlich höherem Grundtempo. In der Durchführung nimmt Toscanini dann die Tempogestaltung des ersten Themas deutlich weniger zurück und nähert das Seitensatzmotiv diesem stark an. Die Kurve flacht somit stark ab, wobei das Grundtempo immer noch sehr hoch ist. Die Steigerung in der Reprise ist dann wieder ähnlich wie bei Klecki, wobei Toscanini im Verhältnis zur Exposition den Eintritt des Seitensatzmotivs hier etwas weniger steigert.

Zusammenfassend lässt sich damit festhalten, dass die Entwicklung des Tempos der beiden Themen bei Klecki, Furtwängler und Toscanini insofern einem ähnlichen Schema folgen, als bei allen sowohl in der Exposition, der Durchführung und in der Reprise eine deutliche relative Steigerung zwischen den Themeneinsätzen festzustellen ist. Auch der Umstand, dass das Hauptsatzthema bei seinem letzten Auftreten in der Coda seine schnellste Ausprägung erfährt, ist bei allen gleich und kann

als gemeinsames Gestaltungskriterium betrachtet werden. Die Ähnlichkeit zeigt sich insbesondere auch im Durchführungsabschnitt, bei welchem vor allem das Seitensatzmotiv stark variiert in Erscheinung tritt. Dort gestalten Klecki und Furtwängler die Anfangstempi der beiden Themen relativ zueinander praktisch gleich. Toscanini bringt den Seitensatz zwar nicht viel schneller als den Hauptsatz, liegt jedoch in der Tendenz durchaus im Bereich der anderen beiden.

An diesem Punkt soll ein Blick auf den gesamten ersten Satz sowohl bei Brahms als auch bei Beethoven geworfen und anhand dieser Übersicht der Tempoverlauf im Hinblick auf Ähnlichkeiten und Unterschiede – vorwiegend in Bezug auf Kleckis Einspielung gegenüber den anderen beiden Dirigenten – untersucht werden.

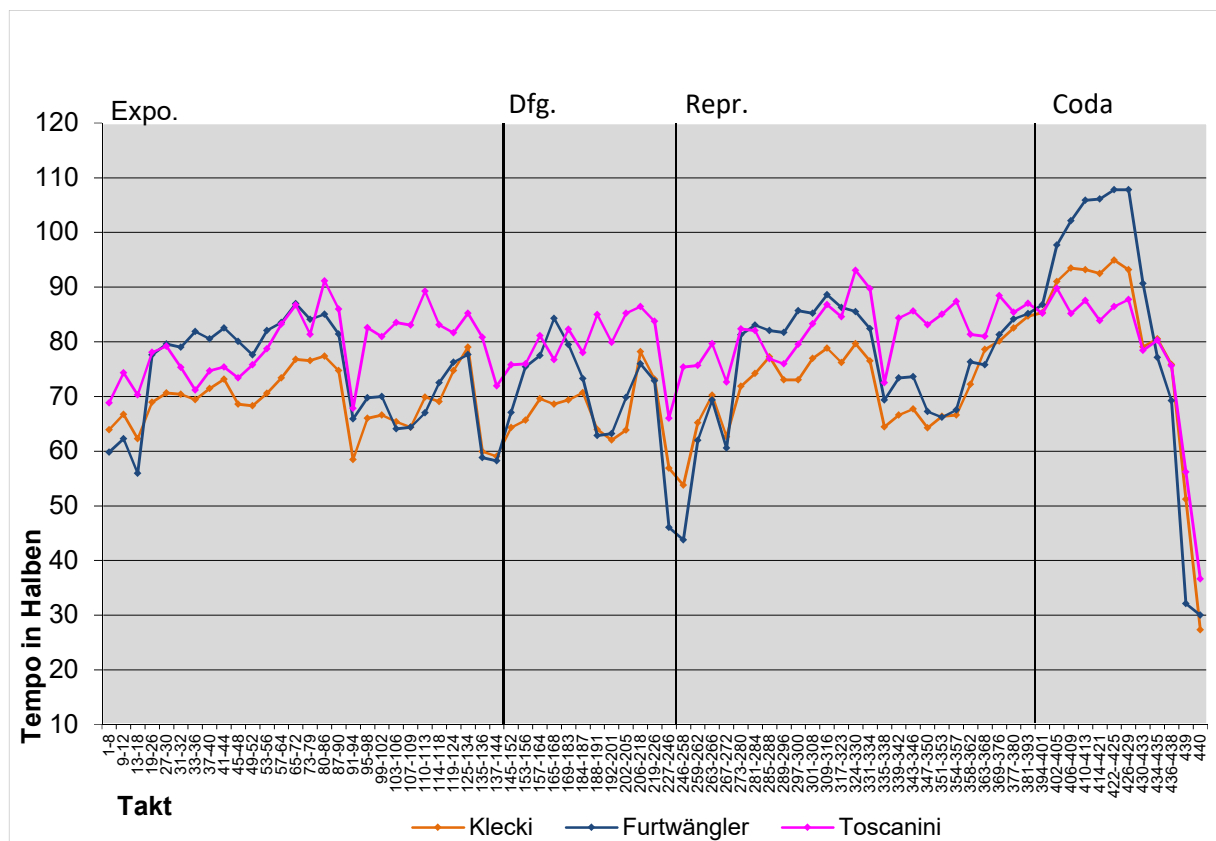


Diagramm 3: Brahms 4. Symphonie, 1. Satz - Tempoentwicklung (Durchschnittswerte)

Beim Überblick über den gesamten Tempoverlauf sticht die Parallelität zwischen den Einspielungen von Klecki und Furtwängler ins Auge. Insbesondere in der Exposition als auch in der Reprise verlaufen die beiden Tempokurven stets in gleicher Richtung, wenngleich auf der Basis unterschiedlicher Grundtempi. Auch das minimale und das maximale Tempo werden an denselben Stellen erreicht, nämlich im Übergang zwischen Durchführung und Reprise (langsamste Passage in den Takten 246 bis 258) – die beiden Schlussakkorde ausgenommen – und in der Coda (Takte 422-425). Toscaninis

Extrempunkte liegen hingegen an anderen Orten. Allerdings verläuft die Tempokurve bei ihm im Allgemeinen etwas flacher als bei den anderen beiden Dirigenten, wodurch während des ganzen Satzes, speziell bei der angesprochenen langsameren Überleitung zur Reprise, wo sich auch Toscanini zurücknimmt, ein viel drängenderer Gestus vorherrscht. Im ganzen Kopfsatz ist bei Furtwängler die enorme Amplitude, d. h. die Ausprägung extremer Tempovariationen augenscheinlich. Dies lässt auf einen grossen Variantenreichtum in der Tempogestaltung und somit auf eine ausgeprägte Behandlung agogischer Nuancen schliessen, die sich vorwiegend auch bei der Betrachtung der Tempogestaltung jedes einzelnen Taktes offenbaren. Klecki scheint sich diesem Interpretationsansatz anzunähern, wenngleich in weniger stark ausgebildeter Form.

Bei beiden fällt eine kontinuierliche Temposteigerung mit einem regelrechten Tempoausbruch in der Coda auf. Das Grundtempo wird somit stetig gesteigert. Dies zeigt sich auch, wenn die Reprise und die Exposition, die ja kompositionstechnisch mit Ausnahme der Tonart praktisch identisch sind, übereinandergelegt und miteinander verglichen werden. Zwar ertönt die Reprise bei allen drei Dirigenten in einem schnelleren Tempo als die Exposition, jedoch bei Klecki und Furtwängler in grösserem Masse als bei Toscanini. Praktisch sämtliche identischen Abschnitte werden in der Reprise bei Ersteren in der Reprise schneller genommen. Zwar folgt Kleckis Interpretation in relativer Hinsicht grösstenteils derjenigen Furtwänglers, doch weicht er an einer Stelle stark davon ab, nämlich in der ersten Hälfte der Durchführung, wo das Hauptsatzthema verarbeitet wird. Im Vergleich zur Exposition bzw. Reprise sieht Kleckis Verlaufskurve hier ziemlich ähnlich aus, während Furtwängler stärker zu variieren scheint und zumindest für ein paar Takte das Tempo stark anzieht. Toscanini hingegen bleibt auch in diesen Passagen relativ konstant auf einem hohen Temponiveau. Insgesamt kann also festgehalten werden, dass Klecki und Furtwängler in Bezug auf das Tempo über den ganzen Satz gesehen eine gross angelegte dramatische Steigerung aufbauen, die in der Coda gipfelt. Dort zeigt sich denn auch die grundsätzlich sich steigernde Tendenz des Tempos über den ganzen Satz *en miniature*, wenn man die grossangelegte Temposteigerung, beginnend in der Reprise ab Takt 247, betrachtet. Ab diesem Punkt führen sowohl Klecki als auch Furtwängler das Orchester kontinuierlich auf den Höhepunkt in der Coda selbst hin (T. 422ff.). Gerade in diesen Passagen bleibt Toscanini auf einem konstanten Niveau und scheint die Dramaturgie weniger auf das Tempo als auf andere interpretatorische Mittel anzulegen.

Auch hier präsentiert sich die Lage bei der Beethoven-Symphonie anders. Sind die Tempoverläufe bei Brahms zwischen Klecki und Furtwängler noch fast identisch, orientiert sich dieser hier eher an Toscanini. Bereits das Grundtempo lehnt sich bei Klecki ja wie bereits oben gesehen mehr an diesen an.

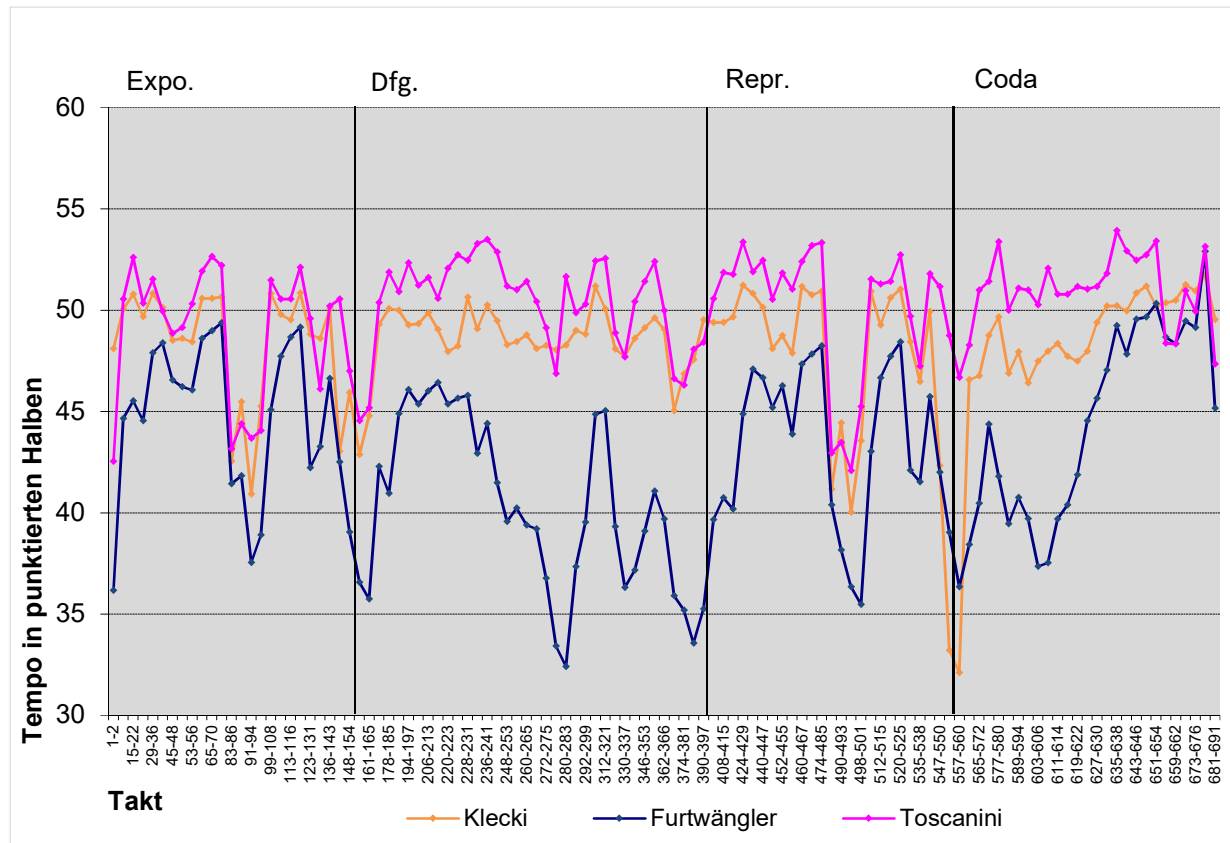


Diagramm 4: Beethoven 3. Symphonie, 1. Satz - Tempoverlauf (Durchschnittswerte)

Sowohl in der Exposition als auch in der Reprise verlaufen die Tempokurven in relativer Hinsicht bei allen drei Einspielungen in einem ähnlichen Schema. Im Gegensatz zur Brahms-Symphonie ist hier jedoch, und dies mag vorwiegend mit der kompositorischen Anlage des Werkes zusammenhängen, weder bei Klecki noch bei Furtwängler ein kontinuierlicher Tempoanstieg festzustellen. Auch Toscaninis Tempoverlauf weist keine derartige Steigerung auf. Dennoch bestätigt dieser die Beobachtung bei Brahms, wonach er auch in dieser Symphonie, wenn auch in weniger ausgeprägter Form, das Tempo eher gleichmässig hoch hält. Interessanterweise lassen alle drei Dirigenten die Reprise hier tendenziell etwas langsamer als die Exposition spielen.

Die grössten Unterschiede sind in diesem Satz wiederum in der Durchführung festzustellen. Klecki hält hier recht gleichmässig an einem nivellierten Tempo fest. Augenscheinlich wird dies in der Passage (T.276-279) vor dem Eintritt des eigentümlichen neuen Themas (ab T. 284), wo sowohl Toscanini als auch in besonders

ausgeprägtem Masse Furtwängler – der hier das Minimaltempo des ganzen Satzes erreicht – das Tempo stark drosseln und so auf das Folgende vorbereiten. Klecki lässt diesen gesamten Abschnitt praktisch in linearem Tempo durchspielen. Daraus lässt sich schliessen, dass er in diesem kurzen Teil weniger einen Übergang sieht, den man zum Spannungsaufbau verwenden könnte, denn vielmehr als einen eigenständigen Abschnitt, den er in drängender Weise selbst zu einem Spannungsraum werden lässt und so in das folgende Thema hineinführt. Dieser drängende, fast atemlose Charakter bei Klecki zieht sich somit praktisch durch die ganze Durchführung hindurch und zeigt sich bereits zu Beginn des Abschnitts. Ein Blick in die Arbeitspartitur untermauert diesen Aspekt, wo der Dirigent über den Takt 166 mit grosser Schrift das Wort „Tempo!“ (explizit mit Ausrufezeichen) hinschreibt und sich damit daran zu mahnen scheint, in dieser Übergangspassage nach der Exposition auf keinen Fall in einen gemütlichen Trott zu fallen. Denselben Hinweis findet man auch an der oben beschriebenen Stelle bei Takt 280, ebenfalls mit Ausrufezeichen.

In Bezug auf die Coda lässt sich bei Furtwängler ein identisches Vorgehen wie in der Symphonie von Brahms feststellen, nämlich die kontinuierliche Steigerung (ab T. 595ff.) bis zum maximalen in diesem Satz gemessenen Tempo (T. 677 bis 680) vor den Schlussakkorden. Und wieder folgt hier Klecki mehr dem Schema von Toscanini, indem diese beiden die Temposteigerung zwar ebenfalls durchführen, jedoch in abgeschwächter Form, weil sie bereits das Anfangstempo dieser Passage sehr hoch nehmen. Furtwängler reizt damit auch hier die Extreme vollumfänglich aus. An einem anderen Punkt, der in der Graphik auf den ersten Blick auffällt und sich im Übergang zur Coda befindet (T.551-560), geht Klecki allerdings seinen eigenen Weg. Er erreicht an dieser Stelle das mit Abstand langsamste Tempo des gesamten Satzes, indem er das von Beethoven auskomponierte Ritardando, das selbstverständlich auch in den anderen beiden Aufnahmen zu hören ist, derart verstärkt, dass die Musik fast zum Stillstand kommt. Was Klecki also in der Mitte der Durchführung vor dem Eintritt des neuen Themas gleichsam verpasst, nämlich die Hinführung auf einen neuen Aspekt mittels Verlangsamung des Tempos, macht er an dieser Stelle umso deutlicher. Trotz dieser starken Rücknahme steigert Klecki zu Beginn der Coda das Tempo unverzüglich wieder auf sein Grundtempo. Durch diese Stauung baut er im Übergang zwischen den Takten 547 und 560 eine starke Spannung auf, die sich im erneuten Auftreten des Hauptthemas ab Takt 561 wuchtig entlädt. Der Übergang erhält so eine Wirkung des Atem- bzw. Anlaufholens, um anschliessend das Tempo gegen Ende des Satzes hin

noch einmal zu einem Höhepunkt zu führen. Insgesamt wird insbesondere in diesen Kopfsätzen offenbar, dass Kleckis Tempoauffassung – und damit seine Interpretationsintension – stark auf ein permanentes Vorwärtsdrängen abzielt, was die mehrmals erscheinende Anweisung "Tempo" in den Partituren verdeutlichen.

4.3 Die langsamen Sätze

In den langsamen zweiten Sätzen lässt sich insofern ein ähnliches Bild wie in den Eröffnungssätzen erkennen, als sich Klecki auch hier bei der Brahms-Einspielung eher an Furtwängler und bei Beethoven eher an Toscanini zu orientieren scheint. Dies lässt sich, wie bereits oben gesehen, bereits an der Einspielungszeit dieser Sätze beobachten. Während Klecki bei der 4. Symphonie von Brahms eher auf der langsameren Seite steht, unterbietet er bei der *Eroica* sogar knapp Toscaninis Zeit. Diese Tendenzen lassen sich bereits an den gewählten Grundtempi, die Klecki in beiden Einspielungen anschlägt, nachvollziehen.

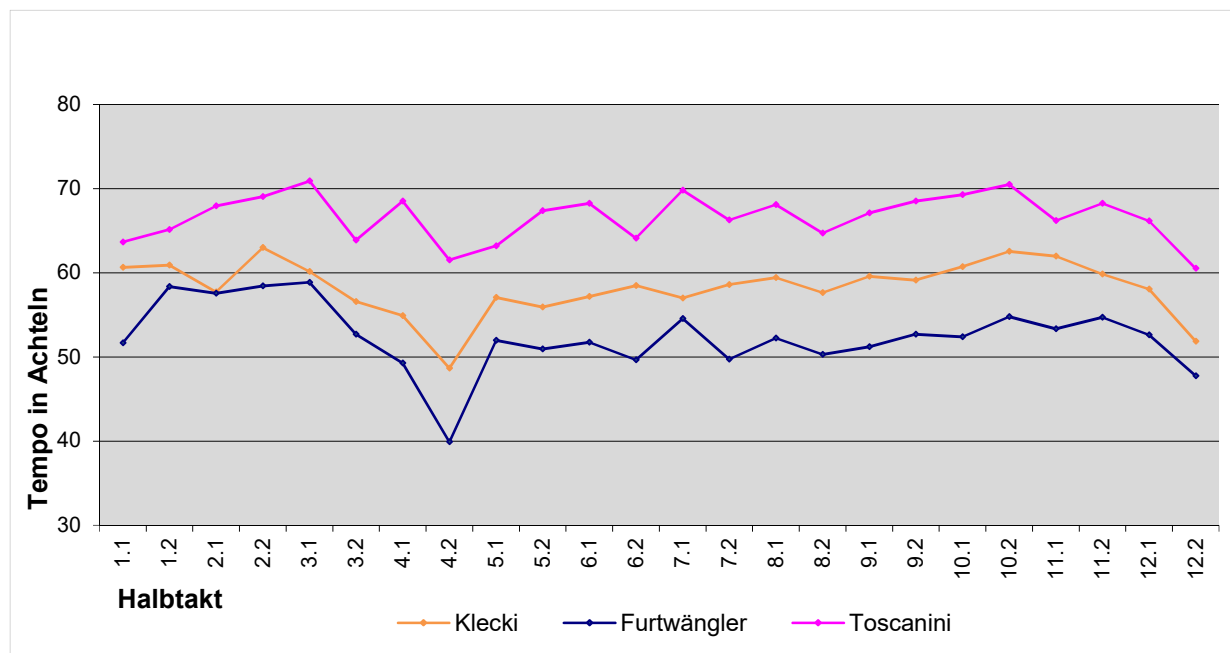


Diagramm 5: Brahms 4. Symphonie, 2. Satz – Tempoverlauf der Anfangstakte

In der Brahms-Symphonie wird das Grundtempo nach der kurzen viertaktigen Einleitung, in der zwar das thematische Material und der charakteristische Rhythmus bereits angetönt werden, erst mit dem Eintritt des Themas ab Takt 5 manifestiert. Vor allem Furtwängler und Klecki bereiten diese Themeneinführung agogisch mit einem relativ starken Ritardando vor, wohingegen Toscanini das Tempo nur minimal reduziert. Die Werte in diesen Takten liegen bei Klecki knapp und bei Furtwängler deutlich

unterhalb von 60 Achtelschlägen pro Minute. Toscanini bewegt sich um einen Wert deutlich oberhalb dieser Marke. Berücksichtigt man Brahms' Spielanweisung dieses Satzes, nämlich „*Andante moderato*“, müssen die gewählten Tempi von Klecki und Furtwängler objektiv betrachtet als etwas zu langsam bezeichnet werden. Denn das im *Andante* charakteristische Schreiten impliziert eher ein mittleres denn ein langsames Tempo. Der Höreindruck würde bei diesen beiden Einspielungen also eher ein *Adagio* vermuten lassen. Offenbar scheinen beide Interpreten das Gewicht mehr auf den relativierenden Ausdruck „moderato“ zu legen, denn ein *Andante* per se muss nicht zwingend derart langsam sein. Ganz im Gegensatz dazu interpretiert Toscanini diese Angabe deutlich schneller. Und tatsächlich bekommt bei ihm dieser Satz weniger einen breiten und getragenen Charakter als vielmehr einen gehend schreitenden. Allerdings muss auch festgehalten werden, dass sowohl Klecki als auch Furtwängler im Verlauf des Satzes das Tempo noch steigern werden, während Toscanini auf relativ konstant mittlerem Niveau verharret. Genauer ausgedrückt passiert diese Annäherung bei der Vorbereitung und der Ausführung des zweiten Themas ab Takt 36. Dort bekommt die Musik auch bei Klecki und Furtwängler einen viel drängenderen Gestus als noch zu Beginn des Satzes.

Dieser Interpretationsansatz von Klecki, zumindest im langsameren Satz, blieb auch zeitgenössischen Rezensenten nicht verborgen. So beschreibt der Kommentator der *National Zeitung* zu einer Aufführung dieser Symphonie anlässlich des Schweizer Musiksommers in Interlaken 1947 – also knapp ein Jahr nach der vorliegenden Aufnahme – mit dem Amsterdamer Concertgebouw Orchester Kleckis Interpretationsansatz folgendermassen:

„Paul Kletzki ist dem Romantischen in der Musik besonders hold und bot eine Wiedergabe der vierten Symphonie von Brahms, die alle in ihr gebundenen Geister der Romantik aufs Schwelgerischste beschwor. Aber, da er ein Musiker von Geschmack und Kultur ist, geschieht auch solche Beschwörung mit Mass. Selbst da, wo uns, wie im zweiten Satz, etwa ein überaus langsames Tempo ein wenig befremdet, werden wir durch die elegante Intensität der Bändigung in Form und Gestaltung gepackt und schier überzeugt. [...]“⁷⁰⁵

Offensichtlich empfand man dieses *Andante moderato* anlässlich dieses Konzerts als eine Spur zu langsam. Es ist davon auszugehen, dass die Tempogestaltung – trotz

⁷⁰⁵ O. M. in der *National Zeitung*, *Abend* vom 5. August 1947.

Zeitunterschied von einem Jahr, trotz anderem Orchester und anderem Saal – nicht viel anders war als bei der Einspielung mit dem Festspielorchester in Luzern. Mit anderen Worten scheint das Beharren auf einem gemächlicheren Tempo im langsamen Satz auf ein grundsätzliches Konzept Kleckis zu basieren. Auf der anderen Seite muss auch festgehalten werden, dass ja Furtwänglers Einspielung noch mehr Zeit in Anspruch nimmt. Dennoch – und das ist letztlich die Kunst – scheint zumindest Klecki (und gewiss auch Furtwängler) trotz langsamem Tempo auch im Empfinden der zeitgenössischen Zuhörerschaft die Spannung durch andere Gestaltungsmittel aufrechterhalten zu haben. Ähnlich wie dem Kritiker der *National Zeitung* 1947 schien es einer New Yorker Journalistin elf Jahre später zu ergehen, wenn sie zu einer Interpretation Kleckis desselben Werkes, nicht ohne ironischen Unterton, schreibt:

„The first two movements were slow in tempo, unaided by the consistent dramatic urgency which makes fluid architecture out of Brahms' multitude of phrases and harmonies. The whole was so leisurely that the mood would have touched the soporific if Kletzki had not known so well what he was about. At strategic points he would strike fire and make a climax to rouse the ear. [...] He possesses a keen sense of orchestral balance. He demands clarity of sound and proper fusion of the various choirs. His extensive composing background urged him also in the direction of super-clarity in bringing out the themes. Despite the slow tempi, even a wool-gathering mind in the congregation should have kept to the point.“⁷⁰⁶

Auch in diesem Fall wird das langsame Tempo, nicht nur des zweiten, sondern auch des ersten Satzes moniert. Aber auch bei diesem Konzert, welches Klecki mit dem Philadelphia Symphony Orchestra gegeben hat, werden dem Dirigenten immerhin im Hinblick auf den Orchesterklang positive Attribute zugestanden.⁷⁰⁷

Aufgabe eines langsamen Satzes ist es unter anderem, einen Gegenpol zu den in der Regel drei schnelleren Abschnitten zu bilden, was bereits durch die Anlage einer symphonischen Komposition dieser Zeit gegeben ist. Durch die verstärkte Temporücknahme in diesem Fall vermögen Klecki und Furtwängler diesen Gegensatz noch zusätzlich zu verstärken. Dies ist durchaus als spannungsbildendes Mittel zu

⁷⁰⁶ Harriett Johnson in *The New York Times* vom 19. Februar 1958.

⁷⁰⁷ Die negative Kritik in diesem Artikel bezieht sich schliesslich lediglich auf die Brahms-Interpretation. Die Ausführung der anderen Werke, insbesondere Honeggers zweite Symphonie, schneiden sehr viel positiver ab.

verstehen, wenn man vorausschauend berücksichtigt, wie zumindest Klecki das Tempo im anschliessenden *Allegro giocoso* steigert.

Aufgrund der klar strukturierten kompositorischen Phrasierung und die damit verbundenen gross angelegten Tempobögen lassen die langsamen Sätze, insbesondere derjenige bei Brahms, kaum überraschende Momente in puncto Agogik zu. Praktisch alle Teilabschnitte werden mit einem Ritardando abgeschlossen, um anschliessend in den jeweils neuen Formabschnitten wieder etwas mehr Fahrt aufzunehmen. Entsprechend gibt es auch in Kleckis Partitur kaum Eintragungen, welche bewusste Tempoänderungen andeuten würden. Einzig in seiner Analyse gibt es zu Takt 21 die Anmerkung, dass kein Ritenuto zu spielen sei.⁷⁰⁸ Unterstützend trägt er in seiner Arbeitspartitur den Vermerk "Tempo" ein. Dies hindert ihn allerdings nicht daran, sich nicht an seine eigenen Anweisungen zu halten. Im Gegenteil reduziert Klecki hier das Tempo ziemlich stark, wie auch Furtwängler und Toscanini. Ein noch stärkeres Ritardando erfolgt in Takt 29, bevor die Streicher *Coll'arco* einsetzen. Auch an dieser Stelle drosseln sowohl Furtwängler als auch Toscanini das Tempo, wobei hier, abgesehen von den letzten 15 Takten und dem "Ausklang" des Satzes, alle den absolut niedrigsten Wert erreichen.

Takt	28.1	28.2	29.1	29.2	30.1	30.1
Klecki	55.6	55.7	55.6	40.2	51.8	54.5
Furtwängler	48.8	49.1	44.4	31.5	43.3	49.6
Toscanini	67.7	66.6	63.7	52.3	64.4	64.6

Tabelle 9: Brahms 4. Symphonie, 2. Satz – Stauung in Takt 29 im Vergleich

Beethoven überschreibt seinen langsamen Satz mit *Adagio assai*, also mit einer sehr langsamen Tempoangabe. Allein der Charakter dieses Trauermarsches, der durch den stark punktierten Rhythmus und die vielen Pausen nicht so recht in Fluss zu kommen vermag, gibt schon ein langsames Tempo vor. Betrachtet man nun hier den jeweiligen Tempoverlauf der ersten, das Grundtempo vorgebenden Takte, lassen sich wiederum einige Beobachtungen anstellen.

⁷⁰⁸ Vgl. Klecki: Analyse Brahms-Schumann.

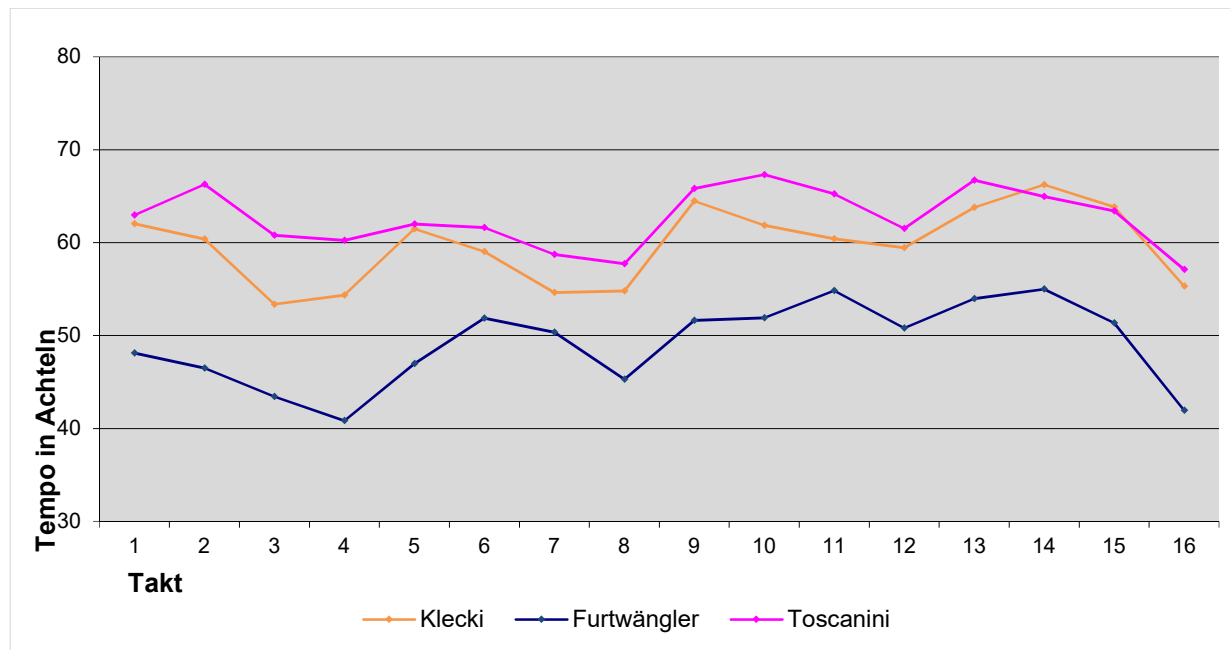


Diagramm 6: Beethoven 3. Symphonie, 2. Satz – Tempoverlauf der Anfangstakte

Die Tempokurve und damit die agogische Bewegung in diesen ersten 16 Takten zeigt bei allen Einspielungen ein ähnliches Bild. Auffallend ist zunächst die Tatsache, dass die ersten acht Takte bei allen durch relativ starke Temposchwankungen einen einleitenden Charakter erhalten. Das eigentliche Grundtempo manifestiert sich erst ab Takt neun mit dem Einsatz der Bläser, insbesondere der Oboen, welche das Thema spielen, wodurch eine gewisse Gleichmässigkeit im Tempo eintritt. Trotz Ähnlichkeit der Tempoverläufe bei allen drei Interpretationen gibt es in Bezug auf das Grundtempo interessante Unterschiede. Während Klecki und Toscanini ohne Berücksichtigung der einleitenden Takte einen durchschnittlichen Wert von MM (Achtel) = 60 bzw. etwas darüber erreichen, schlägt Furtwängler mit MM (Achtel) = rund 50 ein erheblich niedrigeres Tempo an. Dass sich Klecki bewusst für sein Grundtempo entscheidet, lässt sich an der handschriftlichen Eintragung in seiner Arbeitspartitur ablesen, in der er die dort angegebene Metronomzahl MM Achtel = 80 (Beethovens Angabe von 1817) durchstreicht und durch „66-72“ ersetzt. Tatsächlich hält er sich dann im Verlauf des Satzes durchschnittlich ziemlich genau an diesen Richtwert.

Vergegenwärtigt man sich die Satzüberschrift *Adagio assai*, ergibt sich auch in dieser Symphonie ein ebenso weites Interpretationsspektrum wie bei Brahms. Nur schlägt sich Klecki diesmal gewissermassen auf Toscaninis Seite, der sich eher im oberen Bereich des Möglichen bewegt, zumal mit dem Zusatz *assai* tatsächlich ein sehr langsames Tempo verlangt wird. Setzt man diesen Umstand in Relation mit Brahms' *Andante*

moderato-Anweisung in dessen langsamen Satz, wählt lediglich Furtwängler bei Beethoven ein wesentlich tieferes Grundtempo als bei Brahms, was aufgrund der Satzüberschriften objektiv gesehen auch richtig ist. Bewegten sich dort Klecki und Furtwängler eher an der unteren Limite des vorgegebenen Tempos, sind es hier Klecki und Toscanini, die nun die obere Grenze der Anweisung ausreizen. Damit lässt sich festhalten, dass letztlich nur Furtwängler die Spielanweisung *Adagio assai*, zumindest in den ersten Takten, angemessen umsetzt, während Klecki und Toscanini eher zu einem gemächlichen *Andante* tendieren.

Umso mehr erstaunt eine Kritik anlässlich einer Aufführung der *Eroica* in der Tonhalle Zürich im Jahr 1946, in der Willi Schuh auf das eher langsame Tempo dieses zweiten Satzes hinweist:

„Aber auch der Trauermarsch wirkte trotz dem sehr breiten Tempo, das Kletzki durchzuhalten und innerlich zu erfüllen wusste, wie aus einem Guss. Unvergesslich das grandiose Herauswachsen der Fanfarenstelle.“⁷⁰⁹

Obwohl der Satz insgesamt offenbar zu gefallen vermochte, erstaunt der Hinweis auf das langsame Tempo. Entweder hat Klecki gut zwanzig Jahre vor der hier untersuchten Einspielung den Satz tatsächlich noch viel langsamer gespielt oder es herrschte die allgemeine Erwartung, dass dieser schneller zu interpretieren sei. Was der Fall ist, bleibt wegen fehlenden Tonmaterials des besagten Konzerts ungeklärt. Dennoch lässt sich wenigstens vermuten, dass Klecki bereits damals nicht zwingend derart langsam spielen liess, wie die Kritik vermuten lässt. Denn praktisch sicher ist die Tatsache, dass er für die Vorbereitung dieser Aufführung diejenige Partitur verwendet hat, die sich auch heute noch im Nachlass befindet und die den Untersuchungen in dieser Arbeit dient. Wie bereits im Kapitel „Werk- und Satzdauer“ gesehen, hat Klecki dort aus seiner Erinnerung zu einem späteren Zeitpunkt vier Aufführungsorte und -daten notiert. An erster Stelle steht dort eben dieses Pensionskassen-Konzert.⁷¹⁰ Er hat somit genau diese Partitur mit Sicherheit bereits zur Vorbereitung der Aufführung mit dem Tonhalle-Orchester verwendet. Wie ebenfalls im erwähnten Kapitel gesehen, hielt er auf den

⁷⁰⁹ Willi Schuh in der *Neuen Zürcher Zeitung*, *Abend* vom 14. Februar 1946 ("Paul Kletzki als Beethoven-Dirigent").

⁷¹⁰ Auch wenn Klecki offensichtlich ein falsches Datum im Kopf hatte, bezieht sich die Eintragung auf dieses Konzert, weil er lediglich einmal eine Aufführung zugunsten der Pensionskasse des Tonhalle-Orchesters Zürich geleitet hat, und zwar am 12. Februar 1946. Vgl. Anm. 694. Vgl. auch die Konzertliste in Anhang 1.

ersten Partiturseiten mit Bleistift die Satzdauern einer Toscanini-Einspielung fest, wobei die *Marcia funebre* mit 15 ½ Minuten bezeichnet ist, was wahrlich nicht übermässig langsam ist, wenn man mit den Einspielzeiten anderer zeitgenössischer Dirigenten vergleicht. Es kann jedoch nicht mit letzter Sicherheit gesagt werden, Klecki habe die Aufführungszeiten Toscaninis bereits für dieses Konzert herangezogen, denn die Partitur enthält Eintragungen, die wenigstens zu drei verschiedenen Zeitpunkten erstellt wurden.⁷¹¹ Dennoch erscheint es wahrscheinlich, dass er sich gerade bei einem seiner Lieblingswerke schon früh mit der Interpretation eines seiner wichtigsten Förderer auseinandergesetzt hat. Trotzdem lassen sich nicht sämtliche Zweifel aus dem Weg räumen. Sollte sich die Dauer der *Marcia funebre* bei der Zürcher Aufführung jedoch tatsächlich ungefähr in Toscaninis Rahmen bewegt haben, erscheint obige Kritik, die immerhin ein „sehr breites Tempo“ moniert, etwas übertrieben.

An diesem Punkt sollen wieder die ganzen Sätze ins Zentrum der Betrachtungen gerückt werden, um grösser angelegte Tempokonzepte zu eruieren. Am augenscheinlichsten in den Brahms-Einspielungen ist die bei allen drei Dirigenten zu beobachtende Temposteigerung ab Takt 74, die durch die in den Streichern auftretenden Zweiunddreissigstel-Noten begünstigt wird. Obwohl diese Steigerung bei allen eintritt, ist sie nirgends so stark ausgeprägt wie bei Klecki. Er übertrifft in dieser Passage sogar das Durchschnittstempo von Toscanini deutlich. Erstaunlicherweise ziehen aber sowohl er als auch Furtwängler das Tempo nicht wie Toscanini auf diesem Niveau weiter, was die nun folgende Triolen-Passage erwarten liesse, sondern es wird gedrosselt, um dann schliesslich in einem gedehnten Ritardando in Takt 87 zu enden. Gerade in diesem Bereich ist ein praktisch identisches Tempo-Konzept dieser beiden Dirigenten offensichtlich, wie die Kurve in dem Bereich zwischen den Takten 74 und 87 deutlich zeigt.

⁷¹¹ Darauf deutet die Verwendung von drei verschiedenen Schreibutensilien für die Notizen in den Noten: blauer und roter Farbstift sowie Bleistift.

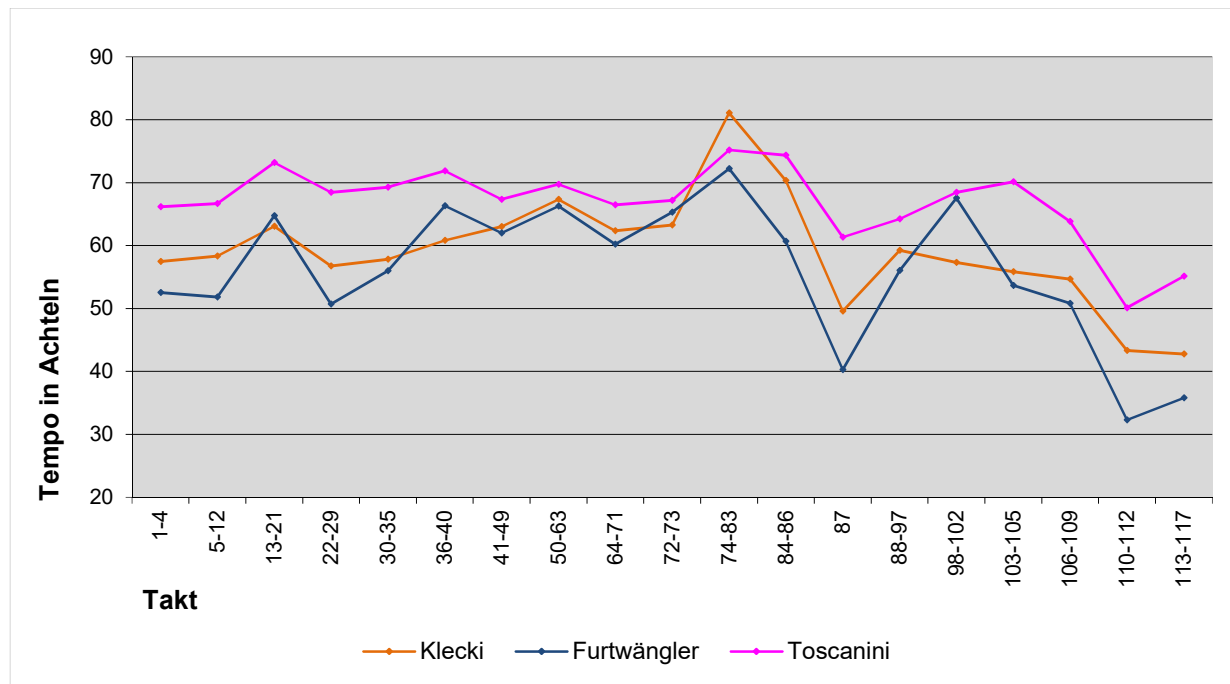


Diagramm 7: Brahms 4. Symphonie, 2. Satz – Tempoverlauf (Durchschnittswerte)

Der nun weiterführende Abschnitt zeichnet sich bei Klecki durch eine kontinuierliche Tempoabnahme aus, freilich nach einem erneuten Anstieg mit dem Eintritt der „Reprise“ des zweiten Themas. Dies ergibt ein spiegelverkehrtes Bild zum ersten Teil des Satzes, in welchem er das Tempo ebenso kontinuierlich ansteigen lässt, bis es dann in dem oben beschriebenen Ausbruch gipfelt. Dadurch entsteht ein einziger über den ganzen Satz angelegter, fast symmetrischer Tempobogen. Auch Furtwänglers Aufnahme lässt diese Kurve erahnen. Dem gegenüber scheint Toscaninis Tempokonzept in diesem *Andante moderato* ein eher gleichmässig stabiles zu sein, das relativ wenig Spielraum in den Extremen zeigt.

Dieses Konzept übernimmt Toscanini in ähnlicher Weise im langsamen Abschnitt der Beethoven-Symphonie, wobei er, was den Nuancenreichtum in der Tempogestaltung betrifft, in diesem Fall von Klecki gewissermassen sogar noch übertrumpft wird. Das von Klecki in der Brahms-Symphonie in Bezug auf das Tempo verfolgte Dramaturgie-Konzept lässt sich zwar auch in diesem *Adagio assai* in den Grundzügen erahnen, nämlich im gross angelegten Tempobogen, jedoch gibt es in diesem Fall keinen eindeutigen Höhepunkt mehr. Während Furtwängler und Toscanini diesen im Fugenteil ab T. 114 finden – Furtwängler startet hier einen regelrechten Steigerungslauf –, setzt Klecki diese Passage bezüglich Tempo nicht wesentlich von den anderen Abschnitten ab. Anders ausgedrückt könnte man festhalten, dass Klecki getreu seinem Motto, sich möglichst an den Notentext zu halten, einfach die Anweisung *Adagio* auch hier nicht zu

stark nach oben ausreizen möchte. Er lässt sich also auch von dem Fugenthema mit der sich stetig verstärkenden Instrumentierung nicht dazu verleiten, das Tempo zu stark anzuziehen, wodurch diese Passage bei ihm – spätestens mit dem Themeneintritt der Hörner – eine schwelgerisch-pathetische Note erhält.

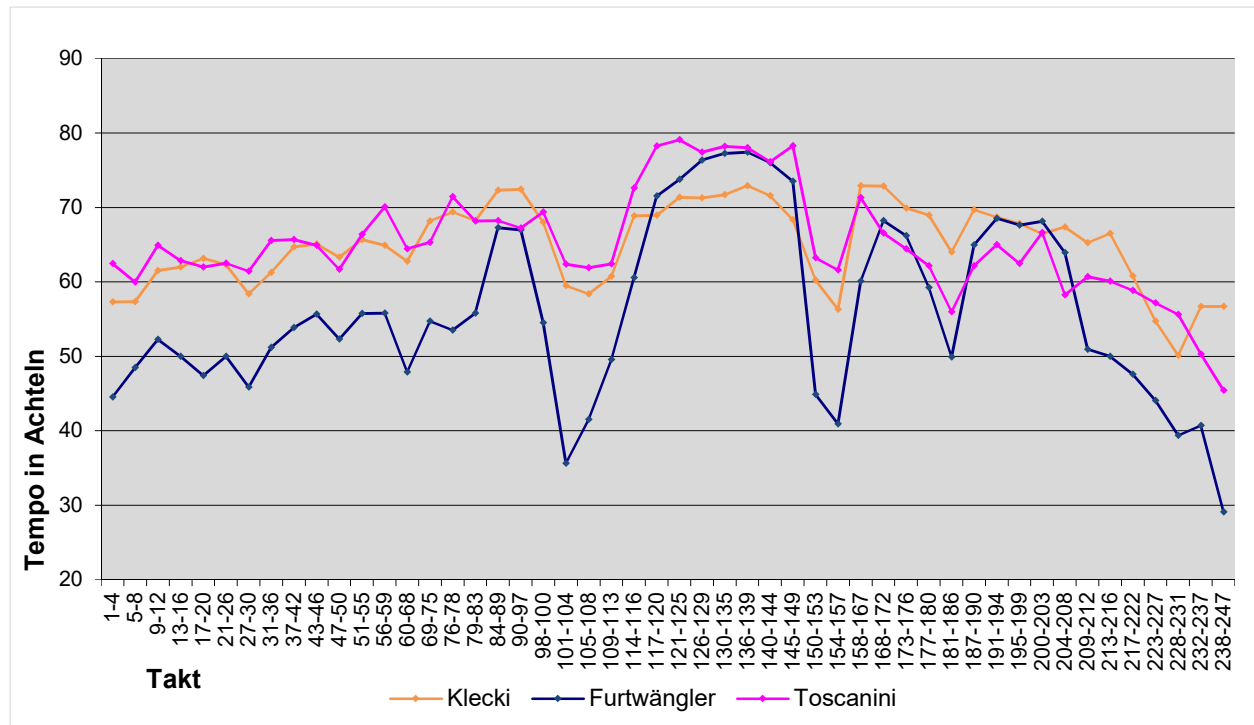


Diagramm 8: Beethoven 3. Symphonie, 2. Satz – Tempoverlauf (Durchschnittswerte)

Dass die Satzdauer der Klecki-Einspielung trotz des tieferen Grundtempos und der Zurücknahme im eben beschriebenen Fugenteil knapp kürzer als bei Toscanini ist, liegt an der Tempogestaltung des letzten Satzdrittels ab Takt 158, denn bis zur Fuge liegen beide stets nahe beieinander. Zwar geht die Tempokurve auch bei Klecki bis zum Ende des Satzes kontinuierlich zurück, jedoch auf einem deutlich höheren Niveau als bei Toscanini, der das Tempo in bestimmten Passagen nun plötzlich viel stärker zurücknimmt (vgl. ab Takt 168). Klecki mahnt sich denn auch in seiner Arbeitspartitur bei Takt 195 mit aller Deutlichkeit, das Tempo zu halten, wenn er, wie bereits andernorts gesehen, über der Flötenstimme prominent „Tempo!“ hinschreibt. Tatsächlich scheint diese Anweisung nicht nur für die unmittelbar folgenden Takte, sondern auch darüber hinaus zu gelten, denn erst ab Takt 222 nimmt er das Tempo zurück, um in den Schlussteil hineinzuführen. Interessanterweise steht die Anweisung genau an der Stelle, an welcher Furtwänglers Tempokurve in sich zusammenzubrechen scheint und auch Toscanini das Tempo zu reduzieren beginnt. Klecki geht zumindest an dieser Stelle einen eigenen Weg. Er gibt diesem letzten kompletten Auftritt des Hauptthemas

noch einmal ein besonderes Gewicht, indem er das Tempo gleichmässig hoch hält und nicht verfrüht abbremst. Die Temporrücknahme erfolgt dann in linearer Weise im Schlussabschnitt ab T. 209, ohne aber ganz zum Schluss die Musik komplett absterben zu lassen, was wie vor allem Furtwängler zeigt, durchaus eine adäquate Alternative wäre. Doch Klecki scheint hier bereits wieder an den nächsten Satz zu denken und auf dessen Scherzo-Charakter hinzuarbeiten.

Eine spezielle Erwähnung hinsichtlich der unterschiedlichen gestalterischen Herangehensweisen verdient abschliessend die Überleitung aus dem *Maggiore*- in den erneuten Trauermarschteil um die Takte 100 bis 107:

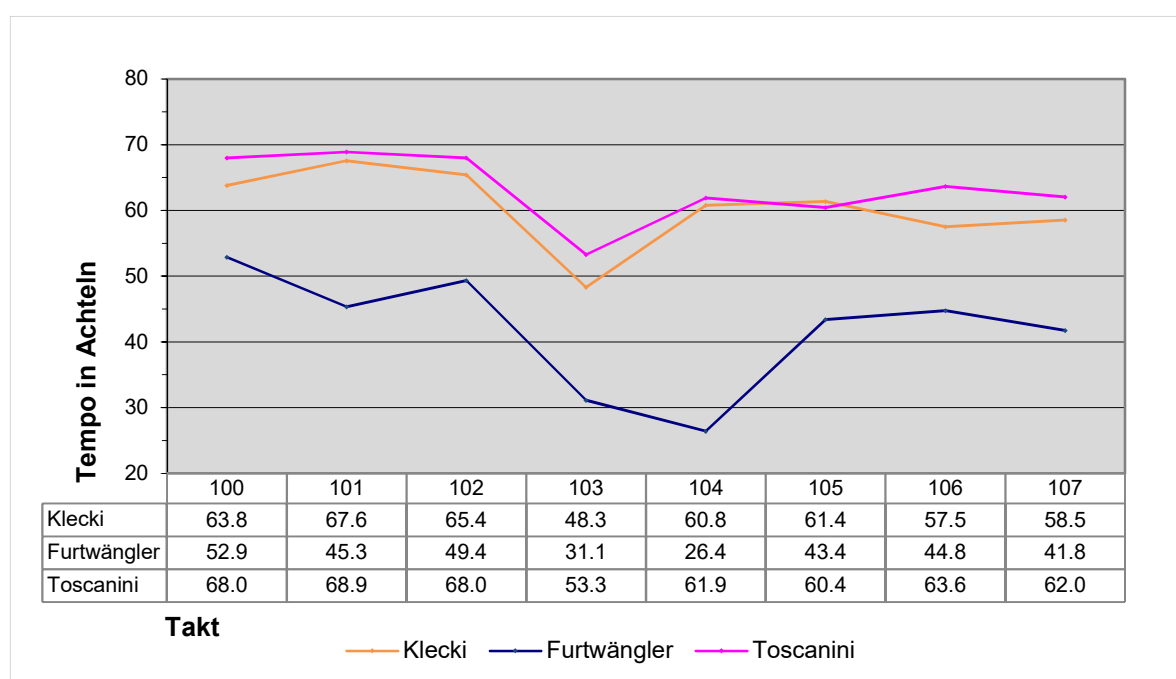


Diagramm 9: Beethoven 3. Symphonie, 2. Satz – Übergang zwischen dem *Maggiore*- und dem zweiten Trauermarsch-Teil (T. 100-107)

In Bezug auf das Tempo bewegen sich Klecki und Toscanini quasi im Gleichschritt. Ihr Ritardando vollzieht sich in Takt 103, d. h. noch während der absteigenden Crescendo-Figur, die im unisono gespielten H im Folgetakt mündet. Furtwängler beginnt sein Ritenuto ebenfalls in Takt 103, dehnt dieses jedoch bis in die Pause von Takt 104 hinein. Ein vollkommener Stillstand ist die Folge, wodurch eine fast nicht auszuhaltende Leere entsteht, die durch den keinen Halt bietenden, im Raum stehenden Unisoloklang verstärkt wird. Diese Leere lässt unweigerlich eine Orientierungslosigkeit beim Publikum entstehen, die erst mit dem Auftakt zum Trauermarschthema aufgelöst wird. Bei Furtwängler kommt noch hinzu, dass er nicht nur das Tempo stark zurücknimmt, sondern darüber hinaus auch auf der klanglichen Ebene einen anderen Weg als Klecki

und Toscanini wählt. Zwar verzichtet auch er nicht auf das Crescendo in Takt 104, wenngleich er es lediglich andeutet, jedoch lässt er die drei Achtel auf Des, C und H von den Streichern *tenuto* spielen, obwohl Beethoven auf diesen Noten Keile notiert. Dadurch entsteht eine noch breitere Wirkung als die Temporeduktion ohnehin schon evoziert. Auch Klecki interpretiert die Keile etwas breiter, wohingegen Toscanini eigentliche Staccati erklingen lässt.

4.4 Die schnellen Zwischensätze

Die Hinzufügung eines vierten Satzes, der zwischen den langsamen und den Schlusssatz eingeschoben wird, ist zumindest zur Entstehungszeit der *Eroica* ein noch relativ junges Phänomen. Ausgehend von Haydn und später von Mozart in seinen letzten Symphonien aufgenommen, erscheint dieser Zwischensatz fast ausschliesslich als Menuett. Als die *Eroica* zum ersten Mal aufgeführt wurde, erwartete das Publikum nach dem *Adagio* wohl immer noch einen höfischen Tanzsatz im Dreivierteltakt. Beethoven enttäuscht diese Erwartung jedoch wie bereits in der praktisch parallel entstandenen 2. Symphonie, indem er nicht ein Menuett, sondern ein Scherzo einschiebt. Brahms findet später in seinen Symphonien eigene Lösungen, die allerdings nicht vollständig von den tradierten Modellen dieser beiden formalen Möglichkeiten losgelöst erscheinen, sondern diese aufnehmen und in bestimmten Punkten aufscheinen.⁷¹² Gerade in der vierten Symphonie verweist der rastlose Gestus, gepaart mit den kontrastierenden thematischen Gedanken, auf den typischen Charakter eines Scherzos hin.

Trotz der typischen Kürze dieser Scherzosätze kristallisieren sich in Bezug auf das Tempo auch hier unterschiedliche Interpretationsansätze der drei Dirigenten heraus. Wiederum stellt sich zunächst die Frage nach dem jeweiligen Grundtempo, das sich bei beiden Kompositionen unmittelbar in den ersten Takten manifestiert und sich ohne nennenswerte Zäsuren gleichmässig entfaltet. Die Bezeichnungen *Allegro giocoso* bei Brahms bzw. *Allegro vivace* bei Beethoven lassen auf rasante Tempi schliessen, wobei

⁷¹² Die dritten Sätze der ersten und letzten Symphonie weisen einen starken Scherzo-Charakter auf, diejenigen der mittleren beiden Symphonien erinnern aufgrund ihres Dreiertaktes an ein Menuett. Formal findet Brahms jedoch in allen Fällen eine eigene, freiere Lösung.

bei Letzterem offenbar ein grosser Spielraum offen gelassen wird, wie der Vergleich zwischen Klecki, Furtwängler und Toscanini zeigt:

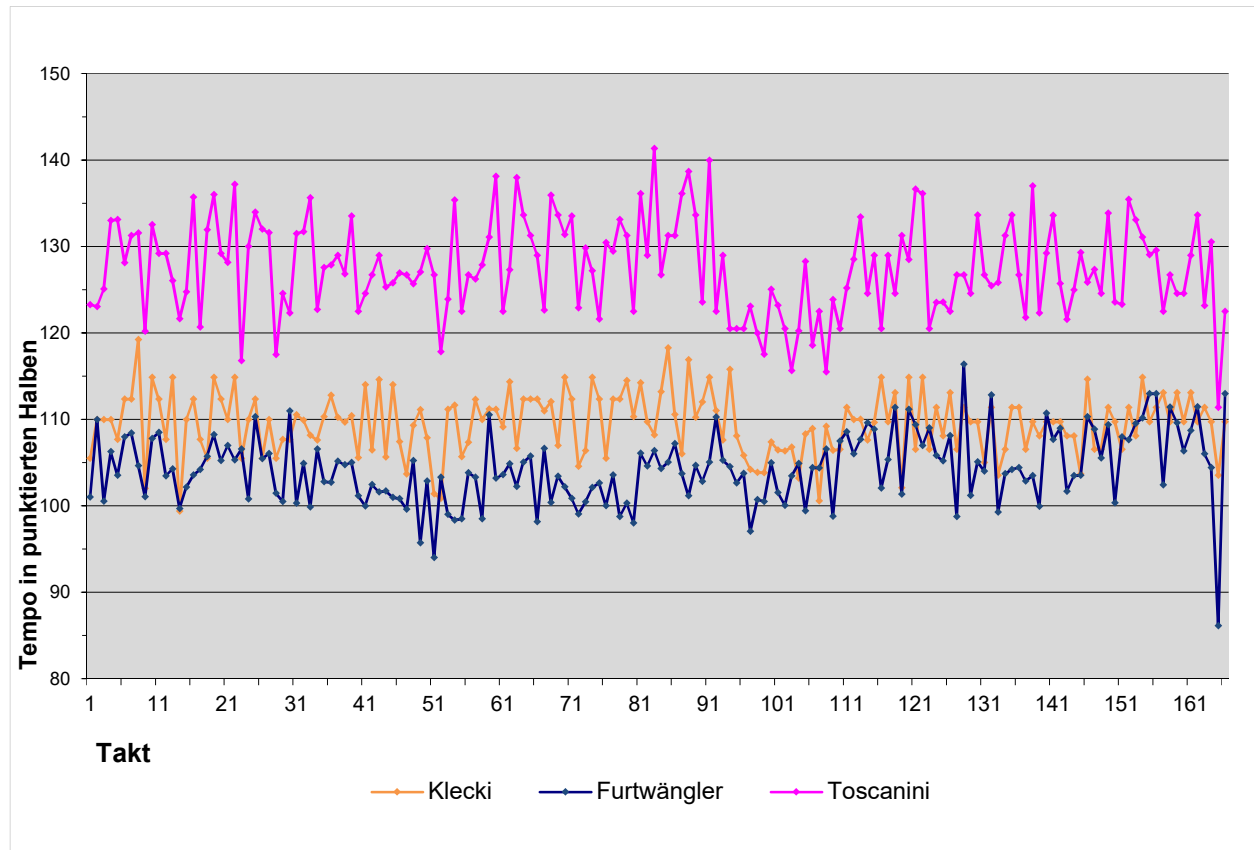


Diagramm 10: Beethoven 3. Symphonie, 3. Satz – Tempoverlauf der ersten 166 Takte

Zunächst bestätigt diese Graphik, dass es bis zur Wiederholung in Takt 166 keine ausgeprägten Temposchwankungen gibt und das jeweiligen gewählte Tempo praktisch gehalten wird. Ferner zeigt sich wiederum das typische Bild, wonach die drei Dirigenten das Grundtempo aufsteigend in der Reihenfolge Furtwängler, Klecki und Toscanini anschlagen. Auffallend hier ist jedoch, dass Toscanini, nicht nur relativ zu den anderen beiden Interpreten, sondern auch absolut gesehen, ein horrendes Tempo anschlägt. Mit durchschnittlich MM (punktierte Halbe) = 128 in den ersten 30 Takten (bis zum Doppelstrich) führt er die Musik in schwindelerregende Höhen. Dadurch unterstreicht er einerseits den Scherzo-Charakter und lässt andererseits kaum Raum zum Atemholen. Anders hingegen verfahren Klecki und Furtwängler, die die punktierte Halbe im Tempo von MM = 110 bzw. 105 spielen lassen. Die durchschnittlichen Tempowerte bleiben auch in der Wiederholung der Takte 31 bis 166 gleich.

Richtet man den Blick auf den ganzen Satz, zieht sich diese Konstanz bei Toscanini und Klecki auch durch den Trio-Teil (T. 167-264, mit Wiederholung) hindurch, wo sie

das Grundtempo lediglich um wenige Metronomschläge zurücknehmen. Furtwängler hingegen drosselt in diesem Abschnitt das Tempo merklich und fügt vor der Reprise des Scherzo-Teils zusätzlich ein starkes Ritardando ein, so dass die Musik fast zum Stillstand kommt. Damit schafft er allerdings einen viel stärkeren Kontrast zu den Staccati in den umrahmenden Teilen, die dadurch gut zur Geltung kommen. Dieser Aspekt fehlt bei Toscanini fast vollständig, obschon die Hornpassage zu Beginn des Trios in diesem hohen Tempo die an eine Jagd erinnernde Szenerie auf plastische Art und Weise noch wilder erscheinen lässt und deshalb ihre Berechtigung hat. Toscanini konnte sich dieses Tempo aber auch erlauben, weil ihm offensichtlich ausgezeichnete Hornisten zur Verfügung standen, die diese anspruchsvolle Stelle meisterhaft bewältigten, wie die Einspielung zeigt. Demgegenüber führt Klecki das Orchester in konstantem Tempo auch durch diese Passage des Satzes. Das zwingt ihn, die Kontraste gegenüber den Scherzo-Teilen eher auf der klanglich-dynamischen Ebene herauszuarbeiten.

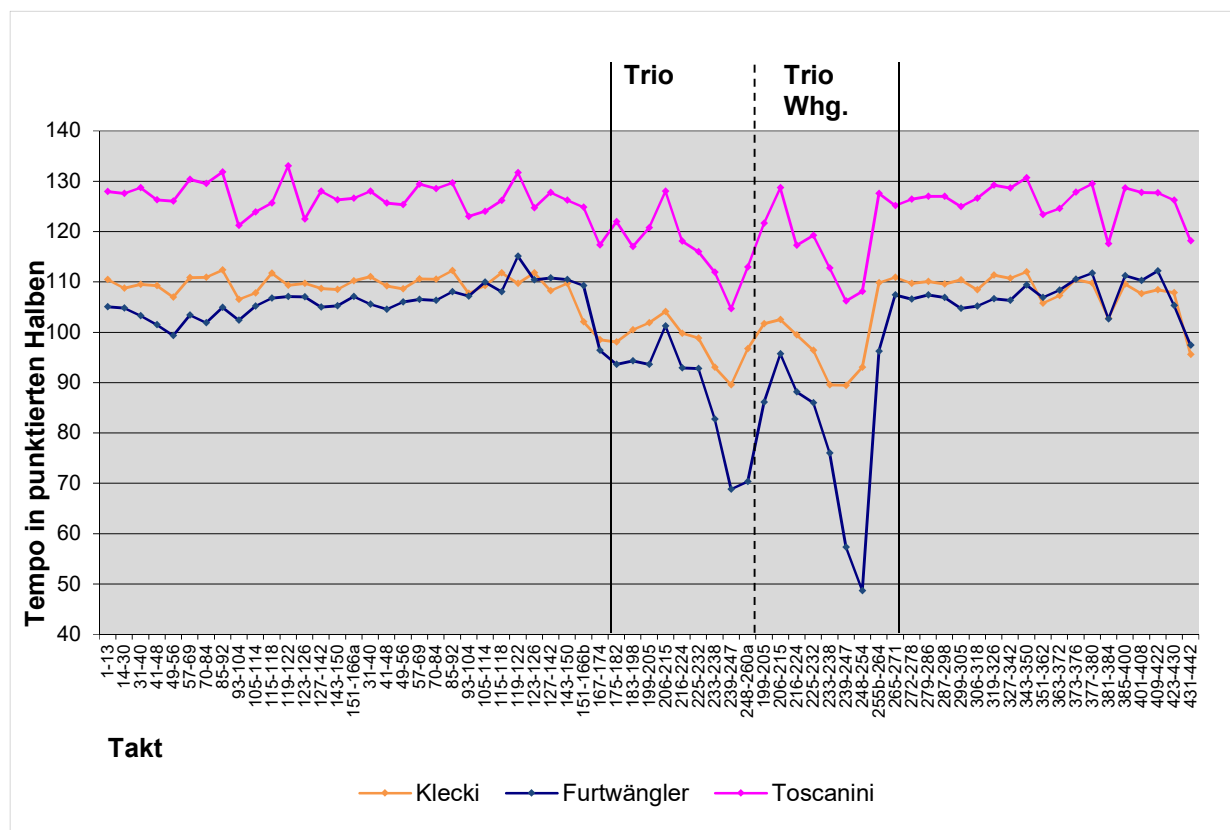


Diagramm 11: Beethoven 3. Symphonie, 3. Satz – Tempoverlauf (Durchschnittswerte)

Der Entscheidung, bei dieser Aufnahme von 1967/1968 im Trio ein eher gemäßigtes Tempo zu wählen, scheint eine Entwicklung vorausgegangen zu sein. Anlässlich des 1946 zugunsten der Pensionskasse des Zürcher Tonhalleorchesters gegebenen

Konzertes⁷¹³ fallen die durchweg negativ ausfallenden Rezensionen in Bezug auf diese Passage auf, welche aufgrund des hohen Tempos die Hornisten überforderte. So geht etwa der Rezensent des Zürcher Tagesanzeigers hart mit Kleckis Tempowahl ins Gericht, wenn er schreibt: "Das unheimliche Schwirren und Surren des Scherzos bekam etwas Geisterhaftes und wurde technisch zu einem Meisterstück; das im Tempo überstürzte Trio jedoch musste die Hörner fast automatisch zum Entgleisen bringen."⁷¹⁴ Etwas diplomatischer, jedoch nicht minder scharf im Inhalt, drückt sich Willi Schuh in der *Neuen Zürcher Zeitung* aus: "Im Scherzo wussten Streicher und Holzbläser mit musterhafter Präzision eine ungewöhnliche Geschmeidigkeit zu verbinden, während den Hörnern (die schon im ersten Satz an exponierter Stelle Nervosität zeigten) das sehr rasche Zeitmass im gefürchteten Trio gefährlich wurde."⁷¹⁵ Auch in späteren Jahren wird genau diese Stelle deshalb gerügt, weil sie Klecki ungeachtet der mangelnden Qualität der zur Verfügung stehenden Hornisten jeweils übermässig schnell spielen lässt.⁷¹⁶ Klecki scheint sich also zumindest in diesen früheren Jahren noch stark an Toscaninis Interpretation orientiert und den raschen Jagd-Charakter des Trios über die technische Fähigkeiten der Hornisten gestellt zu haben. Damit war er bereit, sich dieser Kritik zu stellen und in späteren Jahren seine Interpretation zu überdenken. Die Anpassung für die vorliegende Einspielung in den 1960er Jahren geht aber nie so weit wie bei Furtwängler, der den Hörnern mehr als genug Zeit gibt, sich zu entfalten. Klecki gelingt es trotz gedrosseltem Tempo, die Jagd-Assoziation aufrechtzuerhalten.

Beim *Allegro giocoso* von Brahms' vierter Symphonie zeigt sich ein ungewohnt einheitliches Bild in puncto Tempogestaltung bei Klecki, Furtwängler und Toscanini. Erstaunlicherweise entwickeln alle drei ein relativ gemässigt *Allegro*, das sich in den ersten Takten bei ungefähr MM = 120 einpendelt. Dabei sticht bei allen eine ganz leichte Verzögerung im ersten Takt bzw. in der ersten Achtelgruppe heraus, bevor der Satz

⁷¹³ Vgl. Konzert vom 12. Februar 1946 mit Beethovens 4. und 3. Symphonie.

⁷¹⁴ fg. im *Tagesanzeiger* vom 15. Februar 1946.

⁷¹⁵ Willi Schuh in der *Neuen Zürcher Zeitung*, *Abend* vom 14. Februar 1946.

⁷¹⁶ Vgl. z. B. Weldon Wallace in *The Sun* vom 6. Februar 1958, als Klecki sein Debut mit dem Baltimore Symphony Orchestra mit der *Eroica* gab: "We might personally disagree with a retard or two in the opening movement; with the rapidity of the trio in the Scherzo movement, which did not give the horns enough time, and with what we considered a slightly fast tempo in the finale."

richtig in Schwung kommt. Der Takt erhält dadurch einen auftaktigen Akzent, wie er wohl von Brahms nicht intendiert war. Am augenscheinlichsten ist diese Steigerung innerhalb kürzester Zeit bei Klecki, dessen erstes Viertel lediglich ein Tempo von 97 aufweist, um es im zweiten auf 111 zu steigern. Im zweiten Takt erfährt diese Steigerung ihren Höhepunkt auf dem ersten Viertel mit einem Tempo von 137, das anschliessend auf 132 zurückgeht, um sich im dritten und vierten Takt bei etwa 120 einzupendeln. Interessanterweise ist Klecki der einzige Dirigent, der auf dem anschliessenden Sforzatissimo-Akkord im 5. Takt ein klar wahrnehmbares Ritardando einbaut. Dieses entsteht jedoch nicht unbedingt aufgrund dessen, dass er den d-Moll-Akkord länger aushalten würde, sondern vielmehr durch ein bewusstes Absetzen und Hinführen auf diesen. Eine entsprechende Notiz in seiner Analyse zu der 4. Symphonie unterstreicht diese Beobachtung: "Takt 4/5: Ausholen zum ffz!".⁷¹⁷

Die bereits in den ersten fünf Takten beobachtete Wellenbewegung unterstreicht den ruhelosen Geist dieses Satzes. Dieses Auf und Ab im Tempo lässt sich im grösseren Rahmen anhand der Entwicklung in den ersten 62 Takten beobachten, und zwar bei allen drei Dirigenten.

Aufnahme	T. 1-9	T. 10-19	T. 20-34	T. 35-43	T. 44-51	T. 52-62
Klecki	120.8	125.1	128.3	130.0	124.7	121.7
Furtwängler	113.0	114.5	122.5	124.8	117.1	119.7
Toscanini	122.3	120.9	122.7	123.5	121.7	118.2

Tabelle 10: Brahms 4. Symphonie, 3. Satz – Durchschnittliches Grundtempo (in Vierteln) von Beginn bis und mit Einsatz des Seitenthemas (T. 52-62)

Im Gegensatz zum horrenden Tempo im Scherzo von Beethovens *Eroica* nimmt sich insbesondere Toscanini hier viel mehr Zeit. Wie bereits im Kapitel "Werk- und Satzdauer" gesehen, erhält das *Allegro giocoso* bei ihm in Relation zu den anderen Sätzen einen grossen Raum. Obwohl der Abstand zu Klecki in absoluten Zahlen gering ist, entsteht bei Toscanini ein ungewohnt schleppender Höreindruck, der den heiteren

⁷¹⁷ Klecki: Analyse Brahms-Schumann. Bei der analogen Stelle in Takt 232, wo zuvor eine Umkehrung und Weiterführung des Themas erklingt, verzichtet Klecki nicht nur auf eine gleichartige Zäsur, sondern gemahnt sich explizit daran, hier das Tempo zu halten. In seiner Analyse schreibt er: "Takt 231/32: Kein Ausholen!". Er unterstreicht damit das unbedingte Fortschreiten des Tempos auf die Coda ab Takt 282 hin, wo schliesslich die letzte Steigerung vorbereitet wird.

Duktus, den Brahms explizit vorschreibt, kaum zur Geltung bringt. Dies zeigt sich über den ganzen Satz hinweg.

Obwohl die Tempokurven der drei Dirigenten innerhalb eines relativ engen Rahmens weitestgehend parallel verlaufen, fällt Furtwängler dahingehend auf, dass er wiederum die Extrempunkte in der Tempogestaltung markiert, d. h. sowohl das niedrigste als auch das höchste Tempo innerhalb des Satzes auf sich vereint. Den Höhepunkt erreicht er in den ersten Takten der Coda ab Takt 282, wo er ein Tempo von bis zu MM (Viertel) = 140 erreicht. Allerdings nimmt er es in der Folge bis zum Schluss des Satzes wieder zurück, wohingegen Klecki konstant hoch bleibt und Toscanini noch einmal schneller wird, um den Satz, im Gegensatz zu den anderen beiden Interpreten, praktisch ohne Ritardando mit sehr kurzen C-Dur Staccati⁷¹⁸ abzuschliessen. Auch diese Entscheidung scheint bewusst aus seiner Auseinandersetzung mit der Partitur entstanden zu sein. Die Anmerkung "Takt 347 etc: Im Tempo bleiben! Kein allargando!" in seiner Analyse-Schrift spricht für sich. Diese Absicht setzt er letztlich genau um und schafft so wiederum einen Kontrast zum choralartigen Beginn des letzten Satzes.

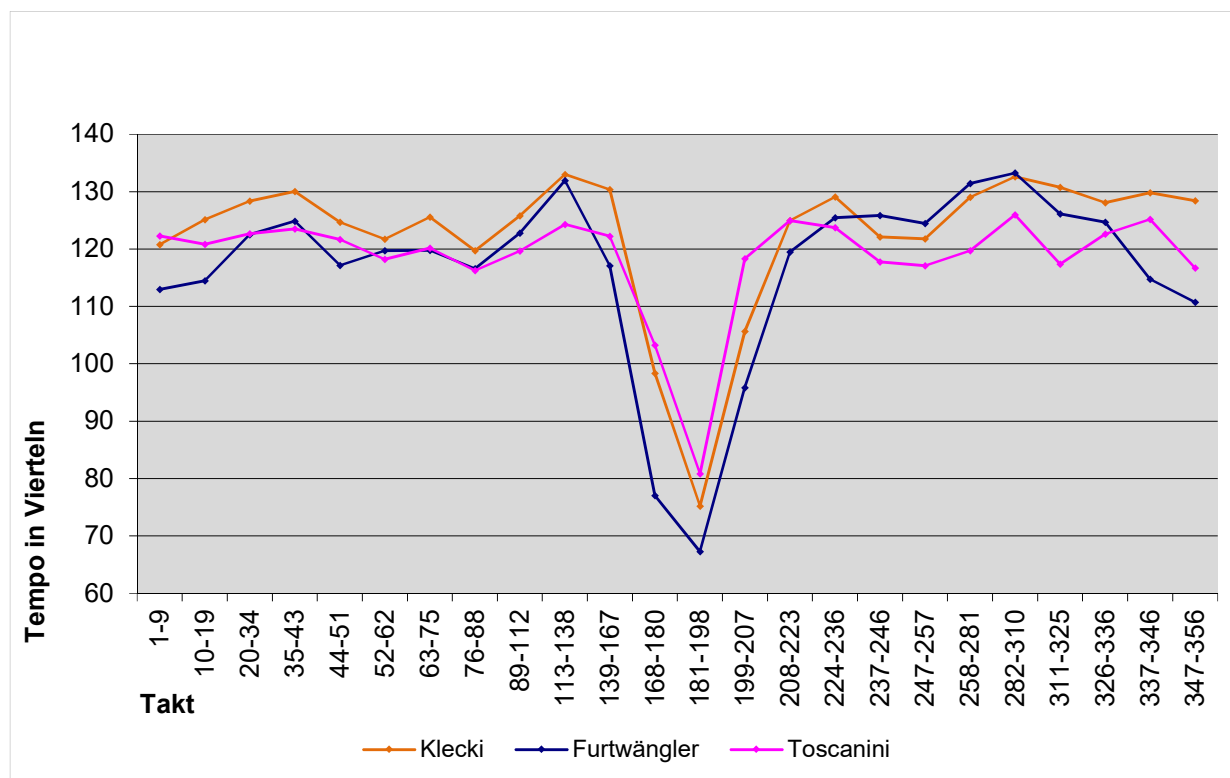


Diagramm 12: Brahms 4. Symphonie, 3. Satz – Tempoentwicklung (Durchschnittswerte)

⁷¹⁸ Eine entsprechende Mahnung findet sich in der Partitur, in welcher Klecki mit Bleistift "kurz!" über den Staccati der Takte 355 bis 357 vermerkt.

Eine gesonderte Betrachtung verdient der kurze Mittelteil ab Takt 181, den Brahms mit *Poco meno presto* überschreibt und in dem Furtwängler das in absoluten Zahlen tiefste Tempo aller Interpretationen erreicht. Obwohl die Anweisung grundsätzlich ein nur leicht tieferes Tempo als in den vorangehenden Takten verlangt, verlangsamten alle drei Dirigenten die Musik überaus stark. Das kann als interpretatorische Freiheit betrachtet werden, zumal sich diese auch bei anderen Dirigenten damals wie heute etabliert hat. Dazu gehört auch das bereits ab der Pianissimo-Stelle in Takt 168 einsetzende *Ritardando*, welches in den langsameren Teil überleitet. Erstaunlicher ist jedoch, dass mit dem Beginn des reprisenartigen Abschnitts, d. h. ab Takt 199, wo Brahms "Tempo I" vorschreibt, sowohl Kleckli als auch Furtwängler das *Allegro* nicht *subito* wiederaufnehmen, sondern während zehn Takten langsam aufbauen. Dadurch verpufft der Effekt des plötzlich wieder aufflammenden *Giocoso*-Teils. Interessanterweise notiert sich Kleckli in seiner Partitur auf dem ersten Schlag des Takts 199 einen Keil, der ein Absetzen bedeutet, um mit dem Einsatz des schnellen Tempos direkt wieder Fahrt aufnehmen zu können. Die Zäsur ist in der Aufnahme tatsächlich hörbar, jedoch wird ihre Wirkung wegen der beschriebenen Tempoverzögerung umgehend gemindert. Toscanini seinerseits setzt an dieser Stelle mit praktisch demselben Tempo wieder ein, welches er vor dem *Ritardando* ab Takt 167/168 anschlug.

4.5 Die Schlusssätze

"Der vierte Satz, eine grandios konzipierte Passacaglia, erwies sich wieder einmal als „pièce de résistance“. Die Reihung formal in sich abgeschlossener und klanglich oft kontrastierender Perioden einer zielbewussten Entwicklung dienstbar zu machen, stellt an die Ausführenden stets höchste Ansprüche; Kletzki aber vergass beides nicht, der Episode den Reiz des Einmaligen zu belassen und den Satz zu einem als ganze Symphonie krönenden Abschluss auszugestalten [...].!"⁷¹⁹

Die Beobachtung dieses Rezensenten anlässlich des 5. Abonnementskonzerts des Musikkollegiums Winterthur im Dezember 1944, also knapp zwei Jahre vor der vorliegenden Einspielung, bringt die formale Einzigartigkeit dieses symphonischen Satzes auf den Punkt. Brahms bedient sich hier einer Tanzform, die ihre Blüte im 17. und frühen 18. Jahrhundert erlebte. Durch den achttaktigen Ostinato-Bass ist die formale Anlage einer Passacaglia vorgegeben und weist ein relativ starres Korsett auf.

⁷¹⁹ Konzertkritik im *Neuen Winterthurer Tagblatt* vom 15. Dezember 1944

Brahms hält sich an diese Vorgabe und komponiert 30 Variationen über das in den ersten acht Takten vorgestellte Bass-Thema, wobei die Variationen 12 bis 15 im Dreizeweiteltakt notiert sind. So entsteht, in den Worten des oben erwähnten Rezensenten, eine Reihe von in sich "abgeschlossenen Perioden", die dennoch zu einem ganzen Satz zusammengefügt sind. Erst die abschliessende Coda (*Più Allegro*) bricht diese Anlage auf – allerdings unter Verwendung desselben thematischen Materials und der Ostinato-Linie – und führt den Satz bzw. die ganze Symphonie zu einem fulminanten Schlusspunkt. Der ganze Satz ist damit als eine Art Steigerungslauf angelegt, der sich auch in der Tempogestaltung niederschlägt. Die achttaktigen Perioden bestimmen auch die agogische Gestaltung. So ist fast ausnahmslos zu beobachten, dass alle drei Dirigenten die einzelnen Abschnitte in der Regel an- und abschwellend interpretieren, was sich vor allem in einem mal stärkeren, mal weniger ausgeprägten *Ritardando* im letzten Periodentak ausdrückt.

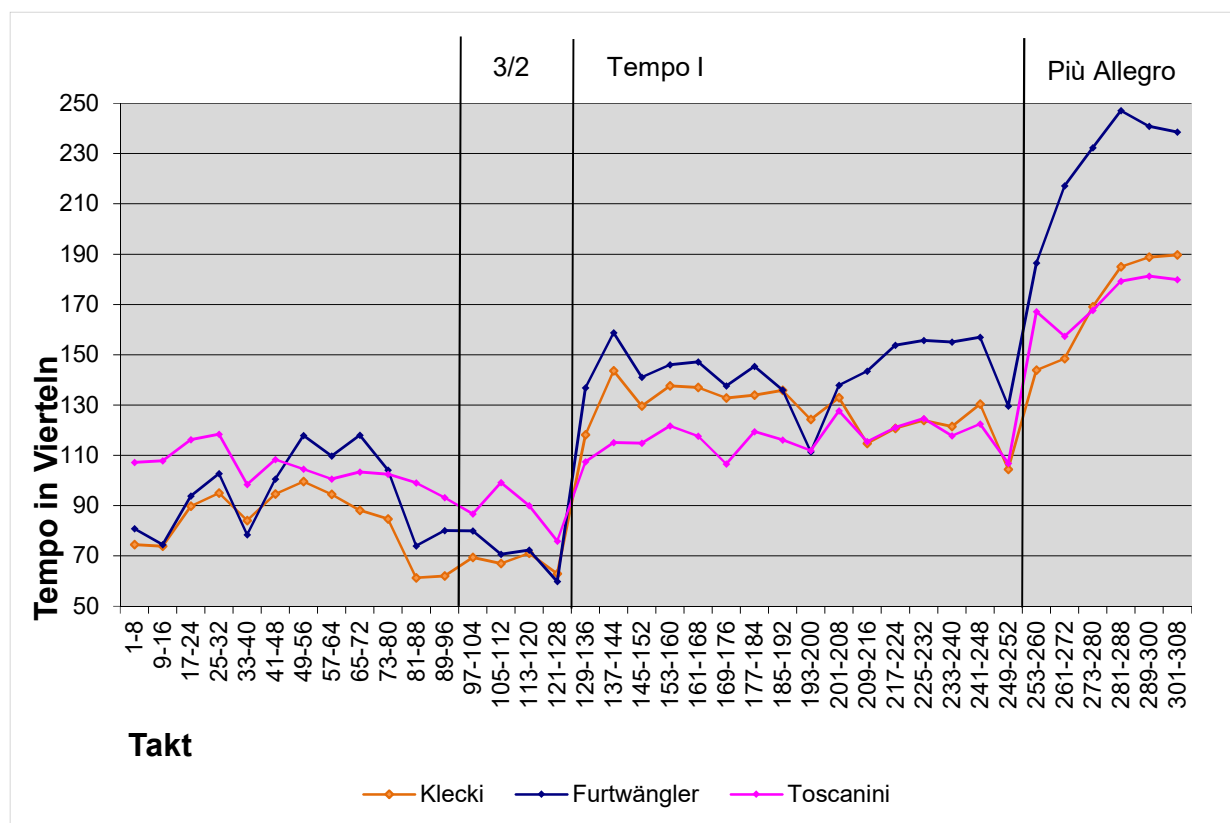


Diagramm 13: Brahms 4. Symphonie, Finale – Tempoverlauf (Durchschnittswerte)

Obwohl sich die Entwicklungslinien der drei Dirigenten in der Tendenz ähneln, gibt es in diesem Finale zahlreiche Unterschiede in Bezug auf die Tempogestaltung. Bereits das gewählte Grundtempo in den ersten vier Variationen zeigt augenscheinlich, dass Toscanini ein um einiges höheres Tempo anschlägt als Klecki und Furtwängler. Jedoch

ist dieses in Relation zum vorgeschriebenen *Allegro energico* auch bei Toscanini mit MM (Viertel) = ca. 110-120 ebenfalls nicht sonderlich hoch.⁷²⁰ Furtwängler und Klecki beginnen den Satz mit MM (Viertel) = 80 bzw. 75 hingegen weit entfernt von einem *Allegro*. Sie legen den Fokus mehr auf den Zusatz *passionato* und betonen das Choralartige im Thema, das von sämtlichen Bläsern vorgestellt wird. Klecki notiert in seiner Partitur über dem ersten Takt denn auch den Hinweis "weich", was sich nicht nur auf die klanglich-dynamische, sondern auch auf die agogische Gestaltung auswirkt. Während Furtwängler in den Variationen 5 bis 9 (T. 41 bis 80) das Tempo massiv anzieht und in dieser Passage sogar Toscanini übertrifft, steigert sich Klecki ab der zweiten Variation lediglich auf rund 90 Viertel pro Minute und etabliert sein Grundtempo auf diesem verhältnismässig immer noch gemächlichen Zeitmass. Toscanini seinerseits rückt nur minim von seinem eingeschlagenen Weg ab und führt mit einer organisch anmutenden, sukzessiven Verlangsamung auf den folgenden Teil im 3/2-Takt hin.

Toscanini setzt mit diesem linearen und mehr oder weniger auf konstantem Niveau gehaltenen Zeitmass im Grunde lediglich die von Brahms auskomponierte Tempogestaltung um. Denn die steigernde Wirkung in den Takten 5 bis 9 etwa wird durch die einsetzenden Achtel- und Sechzehntelbewegungen in den Streichern ohnehin evoziert und verlangt keine zusätzliche Betonung. Die Passage im 3/2-Takt erfährt allein durch die Ausdehnung der Takte einen langsameren Charakter, was ebenfalls nicht zusätzlich unterstrichen werden müsste. Toscanini verharret auch in dieser vermeintlich langsamen Passage praktisch auf seinem angeschlagenen Grundtempo und verlangsamt, wie von Brahms vorgeschrieben, lediglich in der Schlussgruppe beim Übergang zum erneuten 3/4-Takt. Im nun folgenden Abschnitt, bei dem Brahms schlicht "Tempo I" und damit das Grundtempo der ersten Takte fordert, gehen Klecki und Furtwängler wiederum einen anderen Weg als Toscanini. Während Letzterer analog zu den ersten Variationen ziemlich genau ein Tempo um MM (Viertel) = 110-120 erreicht, übertreffen Erstere diesen Wert um einiges und nehmen sich sehr viele Freiheiten in der Gestaltung des Tempos. Die Vorzeichen haben sich damit verkehrt und sowohl Klecki als auch Furtwängler liegen bis zur Coda über den Werten Toscaninis. In diesem Satz zeigt sich damit, wie sonst in keinem dieser Symphonie, dass Klecki und

⁷²⁰ Ein Vergleich mit anderen Einspielungen der 1940er- und 1950er Jahre, etwa mit Walter, Mengelberg, Knappertsbusch oder Klemperer zeigt, dass auch diese das Tempo im Bereich von Toscanini anschlagen.

Furtwängler ein eigenes Tempokonzept verfolgen und sich hier nur bedingt an die Vorgaben des Komponisten halten, denn eine deutliche Temposteigerung wird erst ab der Coda in Takt 253 verlangt. Bei Klecki überrascht die eigenwillige Gestaltung in diesem Satz insofern, als er sich bisher in der Regel getreu an die Anweisungen in der Partitur und damit an sein selbst auferlegtes Credo, wonach diese die "ultima ratio" ist, hielt. Seine grundsätzliche Ausformung des Tempos scheint in der Tendenz stark von Furtwängler beeinflusst zu sein, wenngleich er auch hier niemals die Extreme seines einstigen Förderers erreicht, sondern innerhalb des selbst gesteckten Rahmens stets beherrscht bleibt.

Im Schlussabschnitt ziehen schliesslich alle drei Dirigenten das Zeitmass erneut an, wobei Furtwängler zu einem eigentlichen Steigerungslauf ansetzt, um in den letzten Takten des Satzes, und damit der gesamten Symphonie, ein aberwitzig hohes Tempo anzuschlagen. Auch Klecki erreicht hier einen Spitzenwert, ohne jedoch gänzlich auszubrechen. Interessant hinsichtlich eines agogischen Details ist die unterschiedliche Gestaltung der drei Schlussakkorde:

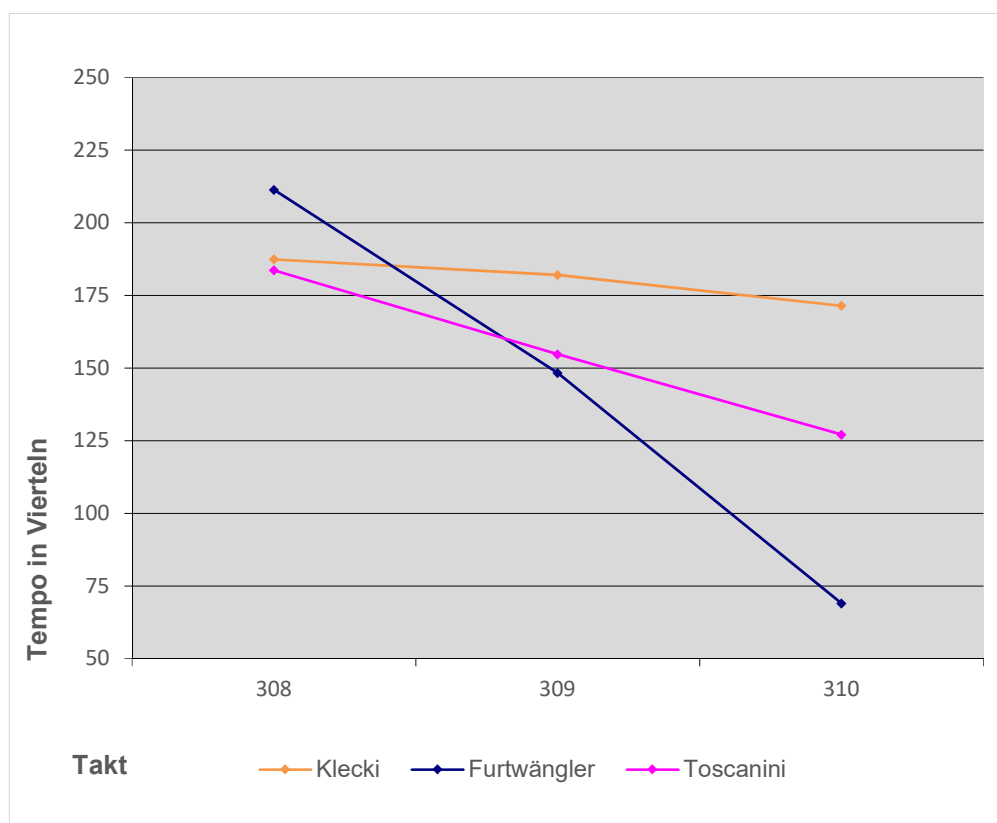


Diagramm 14: Brahms 4. Symphonie, Finale: Schlussakkorde

Wie erwartet kostet Furtwängler, von dem sehr hohen Tempo kommend, diesen Abschluss aus, indem er einerseits bereits die Pausen des drittletzten Taktes verlängert

und andererseits dem letzten Akkord eine ausgedehnte Fermate hinzufügt. Toscanini gestaltet diese letzten Takte ebenfalls als Verlangsamung, wenngleich etwas weniger stark als Furtwängler, wohingegen Klecki das Tempo bis zum Schluss durchzieht und lediglich den Schlussakkord minim dehnt. Dass dies ein gewolltes Stilelement Kleckis ist, verrät wiederum ein Blick in seine Partitur, in welcher er über Takt 308 (dem ersten der drei Akkorde) signalisiert, dass dieser "kurz" zu spielen sei, was auch für den folgenden Takt gilt. Ganz am Schluss, unterhalb des Schlussakkords, schreibt er schliesslich: "Abreissen im Tempo".⁷²¹ Klecki schafft dadurch eine drängendere und wohl fulminantere Schlusswirkung, als wenn er hier das zu erwartende *Ritardando* anbringen würde. So unterstreicht er ausserdem den grundsätzlich atemlosen Charakter seiner Interpretation der ganzen Symphonie. Insofern lässt sich der verhaltene Beginn des letzten Satzes dahingehend erklären, dass Klecki diesen als Gegenpol für diese Schlussgestaltung braucht, um die Steigerung noch deutlicher sichtbar zu machen.

Das Finale der Beethoven-Symphonie ist in formaler Hinsicht nicht weniger ungewöhnlich als dasjenige von Brahms. Auch Beethoven legt den Satz strukturell als Abfolge von Variationen an, verschmilzt diese aber zusätzlich mit zwei Fugen-Teilen und fügt einen langsamen *Andante*-Abschnitt hinzu. Diese ungewöhnliche Anlage läuft auf der strukturellen Ebene den Hörerwartungen seiner Zeit entgegen. So schafft Beethoven hier etwas ganz Neues. In Bezug auf die Tempogestaltung bestimmen auch in diesem Finale die einzelnen formalen Teile den agogischen Ablauf. Beethoven komponiert in seinem letzten Satz, zumindest im ersten Teil nach der Erwartung schürenden, stürmischen Einleitung, kleinere Formabschnitte (Variationen) mit Wiederholungen und zahlreichen Fermaten, die den Satz nicht richtig in Schwung kommen lassen. Als Folge davon kann sich kein echtes Grundtempo etablieren, woraus eine Orientierungslosigkeit resultiert. Deutlich wird dies bei der Betrachtung der Tempokurven der Takte 1 bis 116 (inkl. Wiederholungen) der hier analysierten Aufnahmen (vgl. Diagramm 15). Dass sich ein einheitliches Grundtempo nicht entfalten kann, wird auf den ersten Blick ersichtlich. Die zahlreichen Zäsuren, durch die Fermaten hervorgerufen, lassen den musikalischen Verlauf immer wieder erstarren, worauf wieder von Neuem das Tempo aufgebaut werden muss. Erst mit dem Eintritt des

⁷²¹ Dasselbe vermerkt Klecki in seiner Analyse zur Symphonie: "Takt 310/11: Im Tempo abreissen!".

Fugatos ab Takt 117 manifestiert sich erstmals ein gleichmässiges Zeitmass, das in der Folge während längerer Zeit stabil gehalten werden kann.

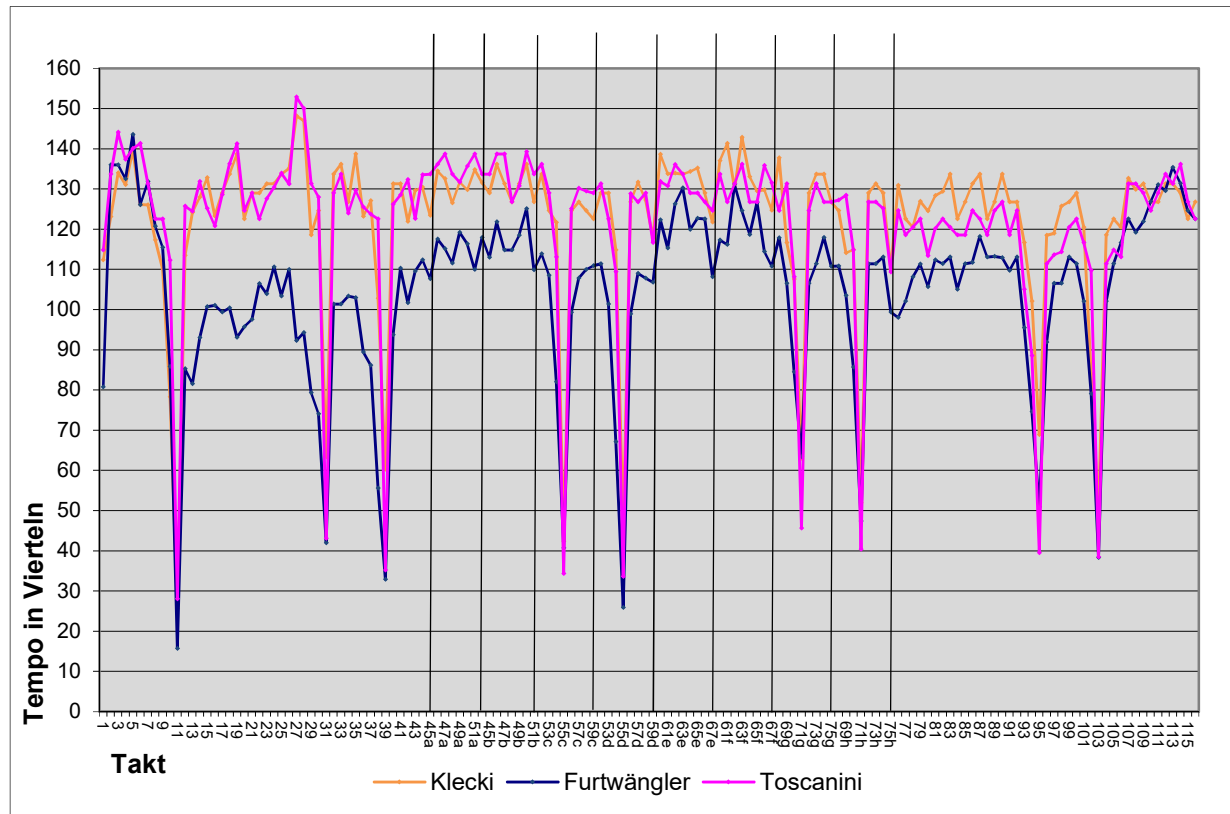


Diagramm 15: Beethoven 3. Symphonie, Finale: Tempoverlauf T. 1-116 (inkl. Wiederholungen)

Der Vergleich der drei Dirigenten fördert in diesem Satz erstaunlich wenige Differenzen zutage. Die Kurven verlaufen in diesem ersten Teil – wie auch in der Folge (vgl. Diagramm 16) – weitestgehend parallel zueinander. Während Furtwängler auch in diesem Satz zunächst ein langsames Tempo anschlägt, ist die Nähe zwischen Klecki und Toscanini frappant. Zuweilen sind die Verlaufskurven geradezu deckungsgleich. Lediglich in kleinen Nuancen unterscheiden sich die beiden. So fällt bei Klecki etwa die Fermate auf den Pausen in Takt 31 kürzer aus als bei Toscanini, was Ersterer in seiner Partitur mit dem Vermerk "weiter" verdeutlicht. Zumindest in dieser Passage versucht Klecki also, das Tempo aufrechtzuerhalten, damit keine zu grossen Lücken entstehen. In diesem Satz lohnt sich überhaupt eine genauere Betrachtung von Kleckis wenigen Eintragungen in der Partitur, die gerade bezüglich der Tempogestaltung ein paar kleine Widersprüchlichkeiten offenbaren. Nach der Einleitung schreibt er in Takt 12 als Metronomangabe MM (Viertel) = 116-132. Mit einem durchschnittlichen Mass von MM (Viertel) = ca. 130 kommt er seiner Vorstellung sehr nahe. Demgegenüber hält er sich beim *Poco Andante* nicht an seine eigene Anweisung, in der er einerseits das Wort

"Poco" umkreist und mit "nicht zu langsam" übersetzt und andererseits die von Beethoven angegebene Bezeichnung MM (Achtel) = 108 durch ein Mass von 84 Achteln pro Minute ersetzt. Tatsächlich aber erreicht er während des ganzen langsamen Abschnitts lediglich ein Durchschnittstempo von knapp 70 Achteln. Noch grösser ist die Diskrepanz im *Presto*-Teil am Schluss, wo Klecki in der Partitur einen Viertelwert von 108 notiert. Dieses Tempo erreicht er jedoch bei Weitem nicht, sondern steigert sich lediglich auf einen Metronomwert von Viertel = 85-90. In dieser letzten Passage fällt Klecki gegenüber den beiden anderen Dirigenten denn auch am meisten ab. Erstaunlich ist hier, dass keiner der drei die Vorgabe *Presto* tatsächlich auch adäquat umsetzt. Sie erreichen hier nicht einmal mehr das Grundtempo vom Beginn des Satzes. Damit interpretieren sie die Anweisung *Allegro molto* schneller als das *Presto*, wodurch dieser Satz bei keinem einen analogen Steigerungslauf wie bei der Brahms-Symphonie erfährt.

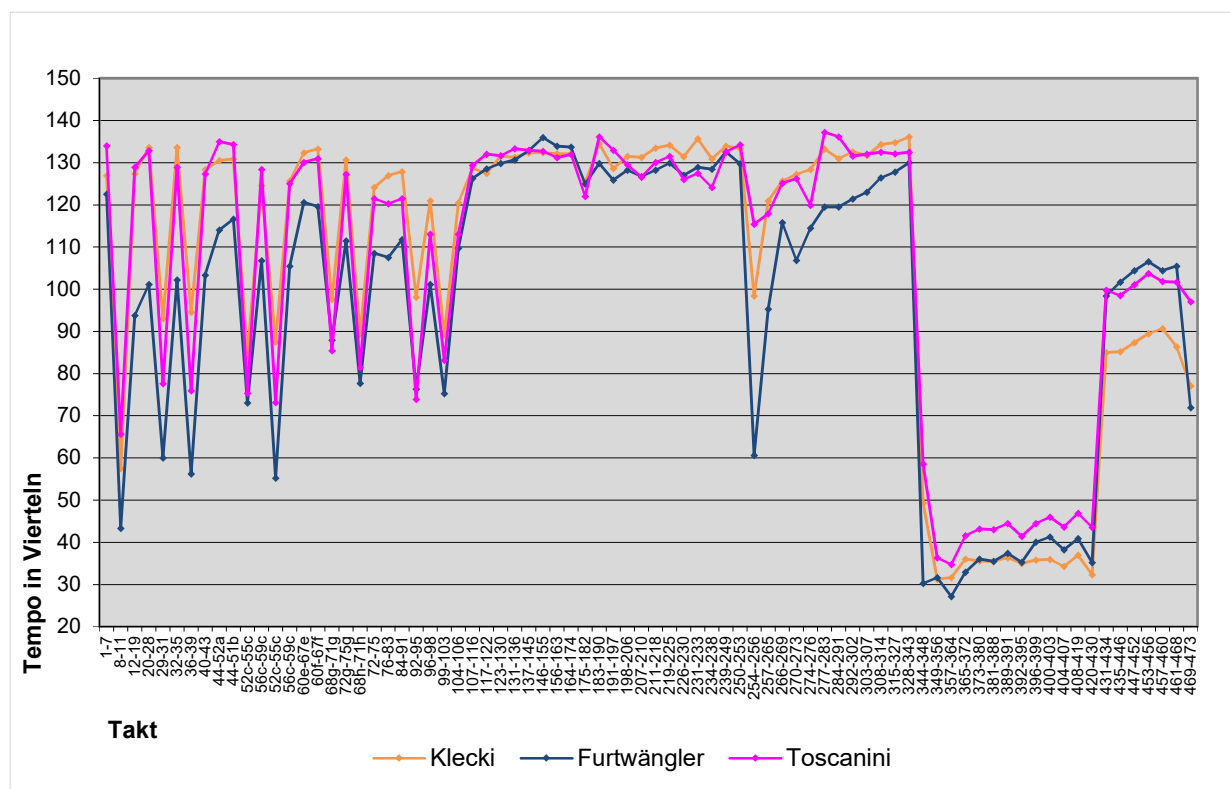


Diagramm 16: Beethoven 3. Symphonie, Finale – Tempoverlauf (Durchschnittswerte)

Als Fazit kann festgehalten werden, dass Klecki in Bezug auf die Tempogestaltung sich weder klar an Furtwängler noch eindeutig an Toscanini orientiert. Dennoch sind Einflüsse beider Förderer klar ersichtlich. Während sich in der 4. Symphonie von Brahms etliche Parallelen zum grundsätzlichen Gestaltungskonzept von Furtwängler zeigen, liegt Klecki bei der Beethoven-Symphonie näher bei Toscanini. Auffallend ist

dabei, dass er sich stets genau mit den Vorgaben der jeweiligen Partitur auseinandersetzt und in seine Interpretation einfließen lässt. Klecki scheint sich genaue Gedanken darüber gemacht zu haben, wie eine Tempoangabe umzusetzen ist und was beispielsweise ein *Allegro non troppo* bedeutet. Des Weiteren war er sicher keiner, der die Extreme suchte, weder bezüglich des Grundtempos noch der agogischen Feinheiten. Ein derart hohes Tempo, wie es Toscanini etwa im Scherzo der *Eroica* anschlägt, hätte Klecki niemals gewählt. Auch so auskostende Ritardandi, wie sie zuweilen bei Furtwängler geradezu zu einem persönlichen Stilelement geworden sind, gibt es bei Klecki kaum. Seine durch Beherrschtheit definierte Tempogestaltung erscheint dadurch klar durchdacht, zuweilen gar etwas akademisch, was jedoch keineswegs negativ verstanden werden muss. Für Klecki war diese Herangehensweise schlicht der geeignete Weg, um seine Idealvorstellung dessen, was in der Partitur steht, umzusetzen.

5. Klanglich-dynamische Gestaltung

Die Tempogestaltung nimmt innerhalb einer Interpretation insofern eine zentrale Funktion ein, als sie von den Rezipienten in der Regel unmittelbar erfassbar wird und den Grundcharakter eines musikalischen Werks sogleich definiert. Trotz dieser gewichtigen Rolle handelt es sich beim Tempo lediglich um einen von zahlreichen Parametern, welche eine Komposition bestimmen und die in die Interpretation hineinwirken. Während das Tempo und die Agogik isoliert betrachtet werden können, hat die Ausarbeitung von Dynamik, Phrasierung und Artikulation eine direktere Auswirkung auf die klangliche Umsetzung und somit auf die gestalterische Übersetzung einer mehr oder weniger abstrakten Partitur. Entsprechend detailliert setzt sich auch Klecki mit den dynamischen und artikulatorischen Anweisungen der Komponisten auseinander. Allein die Häufigkeit diesbezüglicher Notizen in den Partituren lassen darauf schliessen, welch grosses Gewicht er diesen beimisst und wie differenziert er damit zuweilen umgeht. Denn obschon die Notenschrift hinsichtlich der klanglichen Realisierung ein breites, graduell relativ gut abgestuftes Zeichenrepertoire aufweist, erfordert auch dieses selbst eine Interpretation durch die Ausführenden, welche die Anweisungen in einen zusammenhängenden Kontext stellen müssen. Der Gestaltungsspielraum bleibt damit gross. Seitens der Interpreten bedarf es nicht nur der Überlegung, wie beispielsweise ein *Forte*, gemessen an der absoluten Lautstärke

umzusetzen ist, sondern auch in welcher Beziehung dieses zu einem benachbarten Mezzoforte stehen soll. Dabei spielen zusätzlich auch äussere Umstände wie z. B. die Saalakustik eine wesentliche Rolle.

Im Folgenden sollen nun diese Parameter einer näheren Analyse unterzogen werden. Da die Fülle an klanglichen Anweisungen und Interpretationsmöglichkeiten durch die Dirigenten immens ist, wird die Untersuchung hier gegenüber der Betrachtung des Tempos noch exemplarischer ausfallen müssen. Auch eine Einschränkung auf einen einzigen Satz, nämlich den Kopfsatz von Brahms' 4. Symphonie, ist im Rahmen dieser Arbeit unumgänglich. Dies stellt jedoch insofern keinen grossen Verlust an Informationen dar, als allein darin zahlreiche Beobachtungen angestellt werden können, die allgemein gültig sind und für das grundsätzliche Interpretationsverständnis Kleckis stehen. Da nicht jede einzelne Spielanweisung in der Partitur auf ihre klangliche Umsetzung in den vorliegenden Einspielungen untersucht werden kann, steht am Ausgangspunkt Kleckis eigene Gewichtung, die sich nämlich einerseits in seiner verwendeten Arbeitspartitur und andererseits in seiner Analyse⁷²² zur Symphonie ablesen lässt. Neben schlagtechnischen Anweisungen und Themeneinsätzen in den Instrumentengruppen betreffen die meisten Anmerkungen in der Partitur dynamisch-klangliche Belange. Ebenso dominieren diese in der Analyse, im Gegensatz etwa zu Notizen das Tempo betreffend. Auf dieser Basis sollen verschiedene Gestaltungselemente Kleckis beispielhaft beleuchtet werden. Von Fall zu Fall müssen auch hier die theoretischen Absichten des Dirigenten mit der tatsächlichen Klangrealisierung mittels der Einspielung überprüft werden. Ein grundsätzlicher und durchgehender Vergleich mit Furtwängler und Toscanini ist in Bezug auf klangliche Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede aufgrund der verschiedenen Aufnahmetechniken weder sinnvoll noch möglich. Allein die grundlegenden absoluten Lautstärkenniveaus der Aufnahmen weichen stark voneinander ab. Dennoch sollen auch hinsichtlich relativer Besonderheiten, beispielsweise bei Akzenten oder (De-)Crescendi, wenigstens punktuell die Einspielungen von Furtwängler und Toscanini zum Vergleich herangezogen werden.

Ein Grossteil der Eintragungen in der Partitur, die Klecki in diesem Satz fast ausschliesslich unter Verwendung eines roten Farbstifts tätigte, sind Hervorhebungen

⁷²² Klecki: Analyse Brahms-Schumann. Diese Quelle wird im Verlauf dieses Kapitels mehrmals zitiert, weshalb sie nur hier explizit als Fussnote angefügt wird.

von bereits gedruckten Anweisungen. Er umkreist beispielsweise an zahlreichen Stellen die dynamischen Vorgaben wie *forte* und *piano* oder unterstreicht das *cresc. poco a poco*, das sich ab Takt 27 zu entwickeln beginnt. Aber auch Schwellen, wie etwa über den halben Noten in den Holzbläsern in den Takten 34 und 35, werden auf die gleiche Art und Weise gekennzeichnet. Zuweilen verdeutlicht Klecki eine Dynamik-Bezeichnung, indem er sie an prominenter Stelle über dem gesamten System wiederholt. Dies wird ihm insbesondere bei der Probenarbeit sehr hilfreich gewesen sein, um das Orchester in die intendierten Bahnen zu lenken. Diese Hervorhebungen von bestehenden Spielanweisungen sind damit einerseits Gedankenstützen für ihn selbst, andererseits aber auch Ausdruck dafür, dass die entsprechenden Stellen möglichst nach dem Willen des Komponisten wiederzugeben sind. Analoge Anmerkungen, welche eine exakte Lesart des Notentexts unterstreichen, macht Klecki auch in seiner Analyse zu dieser Symphonie. Dort sind die Notizen etwas ausführlicher gehalten, wobei Klecki oft auf die Gefahr möglicher Fehlinterpretationen hinweist. Zwei Beispiele mögen diese Beobachtung verdeutlichen: An zwei Stellen ermahnt sich Klecki selbst, sich genau an den Notentext zu halten, um nicht zu leise bzw. zu laut zu spielen. So kommentiert er in seiner Analyse: "Takt 192 etc: *piano*, nicht *pianissimo*!" und "Takt 210: *forte* und nicht *fortissimo*!". Offensichtlich ging Klecki davon aus, dass man an diesen Stellen dazu verleitet werden könnte, die vorgegebenen Anweisungen in der Partitur zu extrem auszulegen, weshalb er es als angebracht sah, diesen Hinweis zu machen, wobei er zusätzlich die entsprechenden dynamischen Zeichen auch in der Partitur hervorhebt.⁷²³ In beiden Fällen erklärt sich diese explizite Gedankenstütze Kleckis aus den vorangegangenen Takten, die tatsächlich im *Pianissimo* bzw. im *Fortissimo* stehen. D. h. für die Interpretation, dass jeweils ein Kontrast zu diesen hinführenden Takten vernehmbar sein muss; im ersten Abschnitt eine Steigerung, im zweiten eine Rücknahme der Lautstärke. Klecki setzt diese aus der Analyse hervorgegangenen Gedankenstützen in seiner Einspielung adäquat um. In Takt 192 ist deutlich zu vernehmen, dass er die Lautstärke etwas anhebt und die Oboen zu Beginn dieses kontrastierenden Mittelabschnitts der Durchführung klar akzentuiert und bestimmt auftreten lässt. In ähnlicher Weise gestalten auch Toscanini und Furtwängler diese Takte. Die *Forte*-Stelle hingegen, welche das markante zweite Thema in dieser

⁷²³ Einen analogen Hinweis macht Klecki in der Partitur auch beim erstmaligen Auftritt des Seitensatzthemas in der Exposition ab Takt 53, wo er schreibt: "nur *forte*". Dasselbe in Takt 414 (mitten in der Coda), wo die Aufforderung hauptsächlich den Hörnern gilt.

Durchführung zum zweiten Mal weiterentwickelt, scheint nur Klecki bewusst so auszuformen. Dabei offenbaren die Dezibel-Werte allerdings, dass auch Kleckis Forte, absolut betrachtet, kaum leiser ist als das Fortissimo zuvor. Die Aufnahmen unterscheiden sich dennoch in ihrer jeweiligen Wirkung. Während Furtwängler und Toscanini den Fokus beim Eintritt des Seitensatzthemas auf die Hörner legen, treten bei Klecki die Holzbläser in den Vordergrund, die parallel dazu ebenfalls das Thema aufnehmen. Klecki gelingt es, auf diese Weise einen Höreindruck zu erzielen, der eine Abstufung der Lautstärke zu der Fortissimo-Passage vorgibt, die physikalisch gar nicht vorhanden ist. Das hat auch damit zu tun, dass er bereits dort, d. h. ab Takt 206, einen zu starken Auftritt der Blechbläser zu verhindern gewillt ist und dadurch kein übermässiges Fortissimo zulässt. In der Analyse notiert er dazu: "Takt 206 etc: Trotz ff in den Hörnern & Trpten müssen Streicher dominieren!".

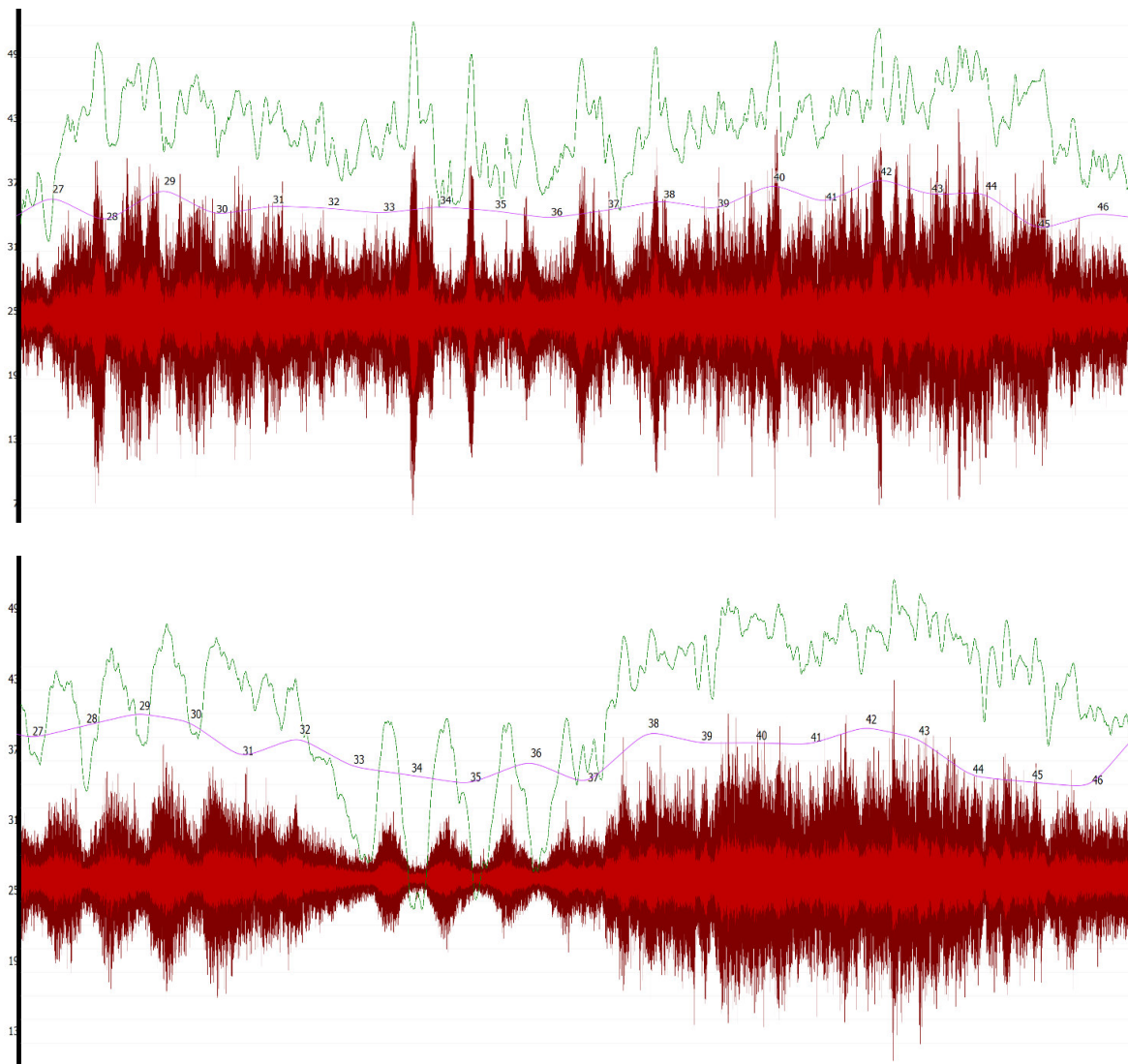
Das zweite Beispiel, welches eine Falschinterpretation verhindern soll, betrifft den durch Augmentation verschleierten Eintritt der Reprise ab Takt 246. Auch hier nehmen die Holzbläser die Hauptrolle ein, wenn sie im Piano dolce das vergrösserte Hauptthema (T. 246) ohne zusätzliche Begleitung anderer Instrumentengruppen intonieren. Die beiden absteigenden Terzen, die die Grundtonart e-Moll plastisch akzentuieren, münden in einem lang anhaltenden C-Dur-Akkord, zu dem die Flöten, Blechbläser und sogar das Timpani hinzutreten. Harmonisch geschieht hier also exakt dasselbe wie ganz zu Beginn der Exposition. Die Streicher setzen gleichzeitig mit der überleitenden, aufsteigenden Achtelfigur ein, die erstmals in der Schlussgruppe der Exposition in Takt 107 bzw. 114 vorgestellt wird. Brahms notiert auf dem in Takt 249 einsetzenden Akkord in der hinzukommenden Flötenstimme ein Piano dolce, in den übrigen Instrumentengruppen jedoch ein Pianissimo. Das Piano dolce der anderen Holzblasinstrumente hat noch von Takt 246 her seine Gültigkeit. Damit scheint Brahms klar die Absicht verfolgt zu haben, an dieser Stelle, und zwar bis zum Ende des gut drei Takte anhaltenden Akkords, einen Akzent auf die Holzbläser zu legen. Klecki seinerseits notiert sich in der Partitur "Holz piano, andere pp" bzw. analog dazu in der Analyse "Takt 249 etc: Holzbläser piano, alle übrigen pp". Auch hier hat Klecki äusserst aufmerksam die Partitur gelesen und erkannt, dass dadurch eine etwas gedämpftere Klangmischung resultiert, die zu der verschwommen wirkenden, modulierenden Achtelbewegung der Streicher passt. Wären die Blechbläser präsenter, würde diese Klangdifferenzierung gestört bzw. gar zerstört.

Ein weiteres Beispiel vermag Kleckis bis ins kleinste Detail reichende analytische Herangehensweise zu verdeutlichen. Seine Anweisung bezieht sich auf zwei analoge, aufeinander folgende Passagen, die zumindest in einem Punkt unterschiedlich zu gestalten sind: "Takt 33 etc: <> bei den Holzbläsern, im Gegensatz zu Takt 27 etc.". Bei diesen Takten handelt es sich um eine erste Variation des Hauptthemafortsatzes, der ursprünglich ab Takt 9 vorgestellt wird. Der besseren Übersicht wegen werden im folgenden Notenbeispiel lediglich die Flöten, Oboen und ersten Violinen wiedergegeben.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl), Oboe (Ob), and Violin I (VI I). The score spans measures 27 to 34. Measures 27 and 28 are marked with a crescendo 'cresc. poco a poco'. Measures 33 and 34 are marked with a dynamic symbol '<>'. The Flute and Oboe parts play chords, while the Violin I part plays a melodic line with slurs. The key signature has one sharp (F#).

Die einprägsame übergebundene Halbe mit drei folgenden Achteln erfährt im Verlauf des gesamten Satzes unterschiedliche Ausprägungen, so auch in diesen Takten. Dabei entspricht die Themenverarbeitung in Takt 27 ziemlich genau derjenigen des Satzanfangs – lediglich die Basslinie und die Stimmführung der Hörner sowie die Mittelstimmen verlaufen in etwas abgeänderten Bahnen. Hingegen handelt es sich beim Abschnitt ab Takt 33 um eine echte Variation, die das Motiv sogar rhythmisch umformt. An dieser Stelle verlangt nun Brahms eine Schwelldynamik auf dem jeweils zweiten Viertel, wobei die ganze Passage zusätzlich zu crescendieren ist. Klecki erscheint diese Unterscheidung so wichtig, dass er in seiner Analyse den erwähnten Eintrag anfügt und in der Partitur die Schweller zusätzlich umkreist. In diesem Fall jedoch ist in der Luzerner Aufnahme nichts von dieser Absicht zu hören. Klecki legt den Schwerpunkt derart stark auf die Streicher, die über der punktierten Viertelnote ebenfalls ein Schwellzeichen aufweisen, dass die Holzbläsergruppe stark in den Hintergrund gerät. Allerdings muss bei Aufnahmen aus dieser Zeit immer auch die noch wenig entwickelte Aufnahmetechnik berücksichtigt werden, die vielleicht hier und da keine saubere klangliche Balance zulässt. Diesbezüglich am saubersten ausgearbeitet erscheint die Passage bei Toscanini, der eine ausgewogene Transparenz zu schaffen vermag, in der sowohl das Holz und die Hörner als auch die Streicher deutlich zur Geltung kommen.

Erstaunlicherweise übergeht Klecki in der Einspielung auch das Crescendo ab Takt 27, obwohl er es in der Partitur unterstreicht (siehe oben). Zusätzlich notiert er in der Analyse: "Takt 27: Das "crescendo" ökonomisch dosieren! Nicht zu schnell laut werden; eher klanglich stark". Entgegen seiner Absicht formt er diesen Abschnitt bis zu Takt 45 auf relativ gleichförmigem Niveau. Demgegenüber bespielt vor allem Toscanini eine weitergefasste dynamische Bandbreite, indem er die Dynamik wellenartig ausgestaltet. Folgende beiden Ansichten der Dezibelwerte (in grüner Farbe) verdeutlichen die unterschiedliche Herangehensweise von Klecki und Toscanini:



Brahms 4. Symphonie, 1. Satz: Dynamischer Verlauf (T. 27-46) bei Klecki (oben) und Toscanini (unten)

Aus der Abbildung von Toscaninis Interpretation wird zusätzlich deutlich, dass dieser beim Decrescendo gleichzeitig das Tempo leicht reduziert (violette Kurve), während Klecki auch diesbezüglich an dieser Stelle ein gleichförmiges, lineares Konzept verfolgt.

Obwohl in diesem geschilderten Fall der Anspruch und die Wirklichkeit nicht in Übereinstimmung gebracht wurden, nimmt die Klanggebung und insbesondere die Klangmischung zwischen den Instrumentengruppen dennoch eine zentrale Rolle bei Klecki ein. Dynamische Akzente und Feinheiten sind sehr oft dem "Klangausgleich" – wie der Dirigent verschiedentlich in der Partitur notiert – geschuldet. In diesem ersten Brahms-Satz erscheint eine derartige Anmerkung etwa bei der Pizzicato-Stelle in Takt 80, wo die Holzbläser alternierend mit den Streichern auf originelle Weise eine fragmentarische Anlehnung an das Hauptthema verarbeiten. Des Weiteren weist Klecki in Takt 167 auf eine Klangabstimmung zwischen Oboen und ersten Violinen hin, wenn – auch hier alternierend – das Fortsetzungsmotiv des Hauptthemas in einer Art Engführung von den Klarinetten über die Flöten (gemeinsam mit dem Fagott) und die Oboen bis zu den Violinen aufgefächert wird. In der handschriftlichen Analyse formuliert er: "Takt 167: Ansatz I Violinen an die Oboe angleichen! (was Stärke anbetrifft)".

The image shows a musical score for measures 165 to 168. The staves are labeled: Fl (Flute), Ob (Oboe), Kl in A (Clarinet in A), Fg (Bassoon), and VI I (First Violin). The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). In measure 165, the Flute and Bassoon play a melodic line, while the Oboe and Clarinet in A have rests. In measure 166, the Oboe and Clarinet in A enter with a melodic line, while the Flute and Bassoon have rests. In measure 167, the Flute and Bassoon play a melodic line, while the Oboe and Clarinet in A have rests. In measure 168, the Oboe and Clarinet in A play a melodic line, while the Flute and Bassoon have rests. The First Violin part is shown below the woodwinds. Blue lines connect notes across staves, illustrating the 'Engführung' (interweaving) of the main theme motif. A 'cresc.' marking is present in measure 167. The measure numbers 165, 166, 167, and 168 are written above the staves.

Im Endergebnis, d. h. in der Einspielung des Luzerner Festspielorchesters, resultiert daraus ein sehr zögerlicher Einsatz der Violinen, die das hohe Es der Flöten behutsam abnehmen und weiterführen. Im Gegensatz dazu betont Furtwängler jeden einzelnen Motiveinsatz mit einem Akzent. Auch den unmittelbar auf die Violinen folgenden letzten Einsatz des Motivs in den Holzbläsern (ohne Klarinetten) formt Klecki wie aus dem Nichts kommend, obschon es hier keine entsprechende Anmerkung gibt. Damit erreicht er ein ausgewogenes Klangbild, das sich zwischen den Instrumenten aufzulösen scheint. Dass dabei insbesondere in den beiden Takten, in denen die Oboen und

Violinen aktiv sind, die Transparenz der Melodieführung verloren geht, nimmt Klecki in Kauf. Eine analoge Weiterführung der Melodielinie über zwei Instrumentengruppen hinweg vollzieht sich in den Überleitungstakten zum Seitensatz innerhalb der Exposition (T. 49ff.). So hält Klecki in der Analyse zu dieser Stelle fest: "Takt 50: Oboen, Klarin & Hörner klanglich anpassen an vorherige I & II Violinen (nicht zu stark)". Hier allerdings bleibt die Linienführung plastisch greifbar, weil Klecki in der Einspielung die Streicher etwas gedämpfter spielen lässt. Der Fokus auf die Klanggestaltung blieb auch den Kritikern nicht verborgen, wie zahlreiche Rezensionen zu verschiedenen Konzerten auch in Zusammenhang mit anderen Kompositionen bestätigen. Im Nachgang der im Anschluss an die Einspielung erfolgten Aufführung der Symphonie in Luzern beglückwünschte auch Willi Schuh in der *Neuen Zürcher Zeitung* das Orchester zu dessen Klangs Schönheit, das es während des ganzen Konzertes an den Tag legte.

"Und das Festspielorchester bewies unter seiner straffen und konzentrierten Führung in der Präzision des Zusammenspiels, der rhythmischen Festigkeit und vor allem auch in der die innere Teilnahme in der Intensität und charaktervollen Klangs Schönheit eindeutig bezeugenden Vortragsgestaltung, daß es auf der Höhe seiner Aufgabe steht, d. h. den Luzerner Festwochen im internationalen Wettbewerb einen ersten Platz zu sichern imstande ist."⁷²⁴

Eine weitere klangliche Angleichung fordert Klecki gegen Ende der Exposition in der überleitenden Schlussgruppe, die von dem rhythmischen Motiv des Seitenthemas – Halbe oder punktierte Viertel mit zwei anschliessenden Sechzehntelnoten – durchdrungen ist. Dieses Motiv, das in Takt 119 von den Streichern signalhaft erklingt, erwidern die Hörner und Trompeten mit der rhythmischen Umkehrung, nämlich mit zwei Sechzehnteln gefolgt von einer punktierten Viertelnote. Beide Instrumentengruppen sollen gemäss Partitur im Forte spielen. Klecki betont an dieser Stelle, analog zum oben beschriebenen Beispiel in Takt 210 ("forte und nicht fortissimo"), dass die Blechbläser hier "nur forte" spielen und sich an die Streicher "klanglich angleichen" sollen. Er verhindert damit eine zu starke Gewichtung der Hörner und Trompeten, die die Motivik der Streicher organisch weiterführen und nicht im Kontrast dazu stehen sollen. Ausserdem verdichtet sich in der Folge dieses rhythmische Spiel, indem einerseits auch die Vierteltriolen aus dem Seitenthema in das Geflecht hinzutreten und andererseits die rhythmischen Figuren ab Takt 127 parallel in allen Instrumentengruppen erklingen.

⁷²⁴ Willi Schuh in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 10. September 1946.

Diese motivische Verdichtung verläuft innerhalb eines dynamischen Spannungsbogens, der sich vom Pianissimo ab Takt 110 kommend über das Forte (T. 119) und das *più Forte* (T. 125) steigert, um sich im Fortissimo zwischen den Takten 129 und 136 zu entladen. Die Steigerung würde mit einem zu starken Einsatz der Hörner und Trompeten zu Beginn des Abschnitts verunmöglicht, was Klecki unbedingt verhindern will. Er zeigt sich damit einmal mehr sehr beherrscht, was auch im klingenden Ergebnis deutlich hervortritt. Das Orchester befolgt in der Tat diese Anweisung und die Blechbläser halten sich sehr zurück. Allerdings wirkt in der Einspielung nicht nur diese Stelle beherrscht. Auch die Steigerung ins Fortissimo vermag, ganz anders als bei Furtwängler und Toscanini, nicht richtig in Gang kommen, weil Klecki auch in den Fortissimo-Takten das Blech stark zurückhält und den Fokus mehr auf den Streicherklang legt. Umso erstaunlicher mutet an, dass Klecki in seiner Analyse in den beiden Takten vor dem Fortissimo explizit eine Steigerung intendiert: "Takt 128/129: etwas crescendieren, um vorbereitet zum *ff* zu gelangen". Auch dieses Crescendo ist in der Aufnahme nicht zu hören. Die ganze Passage bleibt zwischen den Takten von 125 bis 136 dynamisch auf praktisch demselben Niveau. Wie bereits bei den Schwellern in Takt 33 stimmt damit auch an dieser Stelle, zumindest in der vorliegenden Einspielung, die Absicht nicht mit dem tatsächlichen Ergebnis überein.

Einen freieren Umgang mit der Dynamik pflegt Klecki gezwungenermassen in denjenigen Fällen, in welchen die Partitur keine expliziten Anweisungen enthält, an denen er sich ansonsten in der Regel stark orientiert. Anhand seiner Notizen wird jedoch klar, dass die dynamische Gestaltung stets aus dem musikalischen Gestus heraus sinnvoll entwickelt und nie um ihrer selbst willen – im Sinne einer Effekthascherei – vollzogen wird. Derartige "Eingriffe" in die Partitur betreffen grundsätzlich lediglich kleinere dynamische Nuancen, die allerdings je nach Situation eine differenzierte Wirkung hervorrufen. Wenn Klecki in seiner Arbeitspartitur in den Takten 348 bis 350 eine grosse Diminuendogabel einzeichnet, macht er nichts anderes, als die dynamische Idee dieser in die Schlussgruppe überleitenden Passage der Parallelstelle in der Exposition (T. 104-106) aufzunehmen. Denn dort hat Brahms selbst ein Diminuendo vorgegeben, das Klecki an dieser Stelle noch mit dem Hinweis "dim. Bläser" unterstreicht. Auch bei Furtwängler und noch stärker bei Toscanini ist diese Zurücknahme der Lautstärke deutlich hörbar.

In seiner handschriftlichen Analyse zu den Brahms- und Schumann-Symphonien erscheinen in Zusammenhang mit der dynamischen Gestaltung sehr oft Wörter wie "hervortreten", "stark", "dominieren" oder "deutlich". Diese beziehen sich auf Mittelstimmen, die nicht zu stark in den Hintergrund treten sollen und als wichtige Bausteine den Gesamtklang mitbestimmen. Ausserdem verwendet Klecki diese Begriffe für die Betonung von Haupt- oder Nebenstimmen und versteckter Motivlinien, um die Melodieführung herauszuschälen. In beiden Fällen ist nicht zwingend die Lautstärke der entsprechenden Stimmen die entscheidende Komponente, sondern viel mehr die gestalterische Haltung, die zu einer transparenten Sichtbarkeit zentraler Melodielinien führt.

Eine diesbezüglich stark ausgeprägte Stelle markiert Klecki innerhalb der Durchführung. Nachdem zu Beginn (T. 145-156) das Hauptthema in seiner ursprünglichen Form erscheint, beginnt Brahms dieses in der Folge umzuformen. Er verschleiert ab Takt 157 die zugrunde liegende Terzenkette als Folge absteigender Sekunden. Das so umgewandelte Thema wird, nach g-Moll gerückt, zunächst komplett in den Flöten vorgestellt, um in die rhythmisch markante viertaktige Fortsetzung (übergebundene Halbe und drei Achtelnoten) zu münden. Der Charakter ändert sich ab Takt 169 grundlegend, indem die eben vorgestellte Themenabwandlung, nun in den ersten Violinen, statt im Legato in akzentuiertem Marcato und statt im Piano im Forte erscheint. Dabei wandert das Sekundmotiv ab Takt 172 in die tiefen Streichinstrumente und die Hörner. In der Folge wird es in diesen beiden Instrumentengruppen imitatorisch und in einer Art Engführung weitergesponnen. Im vielschichtigen Kontrapunkt der übrigen Instrumente – einerseits erklingen die Sekundschriffe als Umkehrung und andererseits ein rhythmisches Motiv aus dem Seitenthema – droht das eigentliche Thema unterzugehen. Klecki wirkt dem entgegen, indem er in seiner Analyse die Themeneintritte der Bässe und Hörner separat erwähnt: "Takt 172 etc: Celli & Bässe, trotz vorhergehendem "marcato", ab letztes [sic!] Viertel thematisch stark hervortreten" und "Takt 173 etc: Hörner, trotz vorhergehendem "marcato", thematisch hervortreten". Einen analogen Eintrag macht er beim erneuten Eintritt des Themas in den ersten Violinen ab Takt 179. Damit nimmt an dieser Stelle die Betonung einer ungebrochenen thematischen Linienführung einen hohen Stellenwert ein. Sie soll "hervortreten" und somit hörbar sein. Tatsächlich besteht hier die Gefahr, dass die eigentlich als Kontrapunkt gedachten Sekundaufstiege in den Violinen ein zu grosses Gewicht erhalten.

In der sich stetig steigernden Coda lenkt Klecki den Fokus in einigen Passagen auf die Bassinstrumente bzw. deren Motivarbeit. Zwei Einträge in der Analyse beziehen sich auf zwei ähnlich gestaltete, aufeinanderfolgende Abschnitte, nachdem das Hauptthema in stark akzentuierter Art und Weise die Coda eröffnet hat. In der Themenfortsetzung von Takt 406 und 407 setzen die tiefen Stimmen einen rhythmischen Kontrapunkt, indem sie die leichten Taktzeiten betonen. In geringfügig veränderter Form – die Violinen um zwei Oktaven erhöht und die Bässe rhythmisch erweitert (jedoch tonal gleich) – wiederholt sich dasselbe in den Takten 410 und 411.

The image shows a musical score snippet with two systems of staves. The first system is labeled '406' and the second '410'. The top staff is for Violins I & II (VI I&II) and the bottom staff is for Bassoon, Viola, and Cello/Double Bass (Fg, Vc, Kb). In measure 406, the basses play a rhythmic pattern with accents on the second and fourth beats. In measure 410, the violins play a higher, more active line, while the basses continue with a similar rhythmic pattern.

Der rhythmische Gegenpol wird, zumindest in den ersten beiden Takten, durch die Akzente auf dem zweiten Schlag noch verstärkt. In seiner Analyse formuliert Klecki zwei ähnlich lautende Anweisungen zu diesen Takten, die den rhythmischen Kontrapunkt in den Vordergrund rücken: "Takt 406/407: Celli, Bässe, Fagotte das "g" und "a" sehr stark!" bzw. "Takt 410 etc: Celli, Bässe, Fagotte sehr stark!". Dies ist ein weiteres Beispiel dafür, wie detailliert Klecki die einzelnen Stimmen analysiert und zueinander in Beziehung setzt. Das klangliche Resultat vermag auch hier dennoch nicht restlos zu überzeugen. Mit anderen Worten sind in Kleckis Einspielung dieser Passage die Motivlinien nicht sehr deutlich voneinander getrennt wahrnehmbar. Allerdings ist dies bis zu einem bestimmten Grad dem insgesamt eher dumpf wirkenden Grundcharakter der Aufnahme geschuldet, was auf die mangelnde technische Qualität zurückzuführen ist. In der bereits erwähnten Live-Einspielung mit dem Tschechischen Philharmonischen Orchester von 1965 erscheinen die Bässe zumindest in den Takten 410 und 411 viel stärker akzentuiert.

Im weiteren Verlauf der Coda, genauer bei Takt 431, hebt Klecki noch einmal die tiefen Instrumente hervor, wobei der Grund in diesem Fall nicht in einer kontrapunktischen Ausgestaltung, sondern in der kurzen Imitation des punktierten Motivs in den Oberstimmen liegt. Zu den Bassinstrumenten treten an dieser Stelle zusätzlich die Hörner hinzu: "Takt 431: Fagotte, Hörner, Celli, Bässe sehr hervortreten!".

VI I & Fl

Fg, Hrn I, Vc, Kb

430

Hier steht nicht, wie sonst in zahlreichen anderen Beispielen, der Klang an sich im Vordergrund, sondern die Veranschaulichung der motivischen Anlage in der musikalischen Textur. Damit offenbart Klecki ein grosses Bewusstsein für polyphone Strukturen, die er herauszuschälen und darzustellen versucht.

Ein abschliessendes Beispiel soll noch einmal beide Dynamiktypen, den klanglichen und den thematischen, in den Vordergrund rücken. Innerhalb weniger Takte lassen sie sich anschaulich in der Hinführung zum Seitenthema (T. 41-47) parallel nebeneinander beobachten. In diesem Fall genügt es, sich auf die Streicherstimmen zu konzentrieren, in denen die thematische Verarbeitung erfolgt. Zu Beginn der Passage bilden die ersten Violinen die Hauptstimme, die Celli und Kontrabässe stellen die harmonische Basis her, wobei der zwischenzeitliche Orgelpunkt auf dem F (T. 41-43) offen lässt, wohin sich die Musik harmonisch bewegt. Die zweiten Violinen und die Bratschen komplettieren als typische Mittelstimmen das harmonische Gerüst in den absteigenden Achtelbewegungen. Wenn Klecki in der Partitur die Bratschen und Celli speziell markiert und gleichzeitig in seiner Analyse festhält, dass in "Takt 41 etc." die "[Violinen] I und Bratschen sehr hervortreten!" sollen, legt er das Hauptaugenmerk auf die klangliche Wirkung. Die harmonischen Reibungen, hervorgerufen durch die Vorhalte in den Mittelstimmen, werden dadurch noch zusätzlich betont. Ausserdem unterstützt die hervortretende, kaskadenartige Achtelbewegung den in den ersten Violinen angelegten drängenden Gestus.

Im Anschluss an die Kadenz in den Takten 44/45 nehmen die Violinen den absteigenden Sekundgang (D-Cis-H-A-G-D) der vorhergehenden Takte, nun in Vierteln, wieder auf. Dieses Motiv wird analog zum Beispiel in der Coda (T. 430-432) von den Bratschen und Celli unmittelbar imitiert. Klecki fügt auch an dieser Stelle in der Partitur eine Markierung in den erwähnten Stimmen an und hält in der Analyse fest: "Takt 46/47: Celli & Bratschen vom 2^{ten} Viertel ab hervortreten (thematisch!)". Damit hebt er auch in dieser kurzen Passage die polyphone Struktur hervor. Klecki versucht somit innerhalb dieser wenigen Takte, die beiden unterschiedlichen Funktionen der mittleren Streicherstimmen (und im zweiten Teil der Celli) in der klanglichen Realisierung sichtbar und vor allem hörbar zu machen.

Wie bei der allgemeinen Tempoentwicklung und der Agogik setzt sich Kleckis zusammenfassend auch hinsichtlich der dynamischen Gestaltung sehr genau mit der Partitur auseinander. Darauf deuten insbesondere die Notizen in seiner handschriftlichen Takt-für-Takt-Analyse zu den Brahms- und Schumann-Symphonien hin. Auch wenn diese Untersuchungen einzigartig sind – es gibt keine vergleichbaren Quellen im Nachlass –, sprechen auch die zahlreichen Eintragungen in den erhaltenen Dirigier- und Arbeitspartituren für eine intensive Beschäftigung mit den jeweiligen Werken. Dabei zeigt sich nicht nur Kleckis Sinn für Klangs Schönheit, sondern vielmehr auch sein Bewusstsein für formale Strukturen. Beim Vergleich der drei bzw. sechs Einspielungen haben sich, vor allem unter dem Gesichtspunkt der Tempogestaltung, zumindest tendenziell Anlehnungen Kleckis an seine beiden früheren Förderer gezeigt. Jedoch hat sich ebenso herausgestellt, dass er sowohl in Bezug auf das Tempo als auch die Dynamik kaum je die Extreme auslotet. Während Toscanini beispielsweise das Scherzo in Beethovens *Eroica* in einem radikal hohen Tempo anschlägt und

Furtwängler sowohl hinsichtlich agogischer als auch dynamischer Entwicklungen oft an den Rand des Machbaren geht, beschreitet Klecki in der Regel einen kontrollierten Mittelweg. Sehr auffallend ist, dass er auch in den lautesten Forte-Passagen nie lärmig wird oder die Ritardandi mitten in einem Satz kaum zum absoluten Stillstand hin ausdehnt. Seine Interpretationen weisen in jeder Beziehung ein grosses Mass an Beherrschtheit auf. So hält er sich im Zweifelsfall stets an die vorgegebenen Anweisungen des jeweiligen Komponisten, wodurch die Partitur zur mehrfach zitierten "ultima ratio" wird. Damit ist auch die Maxime, wonach ein Dirigent "unbedingter Werktreue verpflichtet" sei, für Paul Klecki letztlich kein leeres Lippenbekenntnis, wie es so oft von anderen Interpretinnen und Interpreten formuliert wird, sondern eine aufrichtige Einstellung den grossen Werken grosser Komponisten gegenüber.

V Anhang

1. Konzertliste

Die nachstehende Auflistung von Konzerten, welche Klecki als Dirigent geleitet hat, basiert hauptsächlich auf den im Nachlass zur Verfügung stehenden Dokumenten. Namentlich sind dies die gesammelten Programmhefte sowie die nach Jahreszahlen sortierten Rezensionen. Daneben erwies sich der erst im Jahr 2011 als Zusatzschenkung in den Nachlass gelangte, vom Autor als „Eigenhändiges Programmheft (EPH)“ bezeichnete, Notizbüchlein von Klecki als wichtige ergänzende Quelle. Das EPH enthält eine Auflistung zahlreicher Konzertprogramme innerhalb der Dekade zwischen 1949 und 1959 in der Hand des Dirigenten. Einerseits diente dieses Heft als Vervollständigung der durch oben erwähnte Quellen eruierten Konzerte und andererseits zur Verifizierung der dort erwähnten Aufführungen. Es ist wohl anzunehmen, dass Klecki dieses Büchlein sowohl zur Planung, also als eine Art Agenda, als auch zu nachfolgenden Dokumentationszwecken, gleichsam als rückblickendes Konzerttagebuch, verwendet hat. Ein Indiz für die Verwendung als Agenda spricht beispielsweise das teilweise lückenhafte Programm bei einzelnen Konzerten oder auch die ausbleibende Erwähnung von Solisten bzw. lediglich Bezeichnung „soliste“. Mit anderen Worten scheinen zum Zeitpunkt der Aufzeichnung durch Klecki noch nicht alle Details bekannt gewesen zu sein. Für die Verwendung als Tagebuch sprechen andere Anzeichen. So zum Beispiel der Eintrag betreffend das Eröffnungsstück im Konzert vom 28. November 1955, wo Klecki in seinem eigenhändigen Programmheft hinschreibt: „Beethoven – Marche funebre (Honegger +)“. Tatsächlich starb Arthur Honegger am Tag zuvor. Daraus lässt sich schliessen, dass Klecki den „Marche funebre“ (vermutlich der zweite Satz aus der „Eroica“) sehr kurzfristig auf das Programm zu Ehren Honeggers setzte und somit der Eintrag in das Notizbüchlein erst im Nachhinein stattgefunden hat.

Diese drei Quellenarten, die allesamt im Nachlass zu finden sind, dienten bei der Zusammenstellung der folgenden Liste also als Hauptinformationsquellen. Durch die Beschränkung auf dieses vorhandene Material können nicht sämtliche Lücken geschlossen werden, weshalb die Liste keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Wo möglich, wurden zur Kontrolle – und in ganz wenigen Fällen zur Ergänzung – weiterführende Recherchen vorgenommen, so beispielsweise mittels der Online-Archivdatenbank des Orchestre de la Suisse romande⁷²⁵ oder mittels diverser Radiozeitschriften.

Die Tabelle ist selbsterklärend aufgebaut. Sie ist in fünf Spalten gegliedert, wobei in der ersten das Datum des Konzerts angegeben ist. In denjenigen Fällen, in welchen

⁷²⁵ www.osr.ch

dasselbe Programm mit demselben Orchester an demselben Ort gespielt wurde, sind sämtliche Daten in demselben Feld angegeben. Ist nur ein Datum bekannt, jedoch die Wiederholung eines Konzerts gesichert, wird die Anzahl der Aufführungen angegeben. Dies ist oft bei Abonnementskonzerten der Fall, die zumindest beim OSR jeweils einmal in Genf und einmal in Lausanne (oder umgekehrt) gespielt wurden.

In der Spalte „Veranstaltung“ ist die Art eines Konzertes, z. B. Abonnementskonzert, Benefizkonzert etc. angegeben. Ausserdem wird, wo bekannt, das Orchester genannt. Davon gesondert wird in der nächsten Spalte der Ort aufgeführt, an welchem das Konzert stattgefunden hat. Wenn bekannt, wird auch der Saal erwähnt. Dies ist insbesondere bei Konzerten, die nur aus dem eigenhändigen Programmheft Kleckis erschlossen werden können, in der Regel nicht gegeben, weil die Angaben dort häufig sehr unpräzise sind.

Das jeweilige Konzertprogramm, in der vorletzten Spalte, wird so vollständig wie möglich wiedergegeben. Allerdings muss aus Platzgründen in dieser Liste auf die genauen Bezeichnungen verzichtet werden. D. h. Angaben zu Tonarten, Opus- oder Werkverzeichnisnummern werden nur dann angegeben, wenn sie der eindeutigen Zuordnung eines Werkes dienen. Die umfassenden Angaben werden in der Repertoireliste (vgl. Anhang 2) aufgeführt. Eine Ausnahme bilden die späteren Symphonien Schuberts. Die Zählung wurde der heute gängigen Praxis angepasst. So wird die „Unvollendete“ als [7.] Symphonie bezeichnet, die „Grosse C-Dur Symphonie“ als [8.]. In den Programmheften und auch in Kleckis eigenhändigem Programmheft wird die alte Zählung verwendet. In dieser Tabelle wird der Eindeutigkeit wegen bei diesen Symphonien der Zusatz „Unvollendete“ bzw. „Grosse“ in runden Klammern erwähnt.

Handelt es sich bei einem Werk um ein Solokonzert, steht im Anschluss an dessen Nennung in runden Klammern, falls bekannt, die Solistin bzw. der Solist. Bei Uraufführung steht der Vermerk „(UA)“. Der Terminus „[unspezifiziert]“ steht für nicht eindeutig zuzuordnende oder nicht genannte Werke. Beispielsweise gibt Klecki in EPH hinter dem Komponistennamen manchmal lediglich die Bezeichnung „concert“ oder „concert p. vl.“ an, ohne dabei zu präzisieren.

Die letzte Spalte enthält vorwiegend die Nennung der Quelle, aus welcher die Daten entnommen sind. Dabei beziehen sich die Signaturabkürzungen auf die entsprechenden Dokumente innerhalb des Nachlasses. Programmhefte sind unter dem Buchstaben „J“, die Kritiken unter „K“ gesammelt. Daneben dient dieses Feld auch kurzen Kommentaren des Autors, sofern Unklarheiten oder widersprüchliche Angaben in verschiedenen Quellen vorhanden sind.

Datum	Veranstaltung	Ort	Programm	Quellen/ Anmerkungen
12.12.1938	Extrakonzert mit dem Orchestre de Chambre Bruxelles	Conservatoire Royal, Bruxelles	- Programm unbekannt	1 Kopie Programmheft-Titelseite: K 35.1
17.12.1941 2x	6. Konzert des OSR	Genf, Grand-Théâtre & Lausanne	- Tschaikowsky: 6. Symphonie - Schumann: Cellokonzert - Strauss: Till Eulenspiegel	2 Kritiken: K 1.2
28.08.1943	2. Symphoniekonzert anlässlich der Internationalen Musikalischen Festwochen mit dem Festspielorchester	Luzern	- Tschaikowsky: 5. Symphonie - Dvořák: Violinkonzert (Carl Flesch) - Skrjabin: Le Poème de l'extase	mehrere Kritiken: K 2.1 und K 2.2 1 Programmheft: J 1.1 1 Vorschau: J 1.1
27.10.1943	Radioaufführung mit dem Berner Stadtorchester	Radiostudio Zürich	- Mahler: 1. Symphonie	Kritik: K 2.3
4.11.1943	Konzert mit dem Stadtorchester Winterthur	Kreuzlingen	- Haydn: 95. Symphonie - Mendelssohn: 3. Symphonie - Tschaikowsky: Streicherserenade	Vorschau: K 2.3
12. od. 13.12.1943	5. Symphoniekonzert mit dem Orchester Basel (Allgemeine Musikgesellschaft)	Basel, Stadtcasino	- Weber: Euryanthe, Ouvertüre - Oboussier: Trauermusik (UA) - Dvořák: Violinkonzert (Fritz Hirt) - Beethoven: 5. Symphonie Reihenfolge unklar (sicher Beethoven am Schluss)	Kritiken: K 2.4
15.12.1943 2x	6. Abonnementskonzert des OSR	Genf & Lausanne	- Beethoven: 4. Symphonie - Brahms: 1. Symphonie	Vorschau: K 2.3 Kritiken: K 2.4
Ende 1943	5. Abonnementskonzert der A. M. G.	Zürich	- Weber: Euryanthe, Ouvertüre - Beethoven: 5. Symphonie - Oboussier: Trauermusik - Dvořák: Violinkonzert (Fritz Hirt)	Kritik: K 3.1
15.02.1944	Abonnementskonzert der Tonhalle Zürich	Tonhalle, Zürich	- Tschaikowsky: Francesca da Rimini - Tschaikowsky: 1. Klavierkonzert (Max Egger) - Tschaikowsky: 4. Symphonie	Vorschau: K 2.2 Kritiken: K 3.2
12.05.1944	Polnischer Abend mit dem Stadtorchester Winterthur und dem Studentenchor der polnischen Hochschule Winterthurs	Winterthur	- Moniuszko: Ouvertüre zu Halka - Wieniawski: Légende - Wieniawski: Polonaise de concert (Simon Bakman, vl) - Chopin: 2. Klavierkonzert (Alexander Kagan) - Moniuszko: Arie aus „Das Gespensterschloss“ (Zdzislaw Pregowski) - Opieński: Salve Helvetia (UA) - Roszkowski: Konzertouvertüre Die Steppe	Kritiken: K 3.3
30.08.1944	2. Symphoniekonzert anlässlich der Internationalen Musikalischen Festwochen mit dem Festspielorchester	Kunsthau, Luzern	- Geiser: 1. Fantasie - Beethoven: Violinkonzert (Carl Flesch) - Brahms: 1. Symphonie	Vorschauen: K 3.7 Kritiken: K 3.7, K 29.1
05.11.1944	Konzert mit dem ehemaligen Radio Orchester Beromünster	Tonhalle, Zürich	- Beethoven: Egmont-Ouvertüre - Haydn: 95. Symphonie - Mendelssohn: 3. Symphonie	Kritiken: K 3.9

13.12.1944	5. Abonnementskonzert des Musikkollegiums Winterthur	Winterthur	- Sibelius: En Saga - Liszt: 1. Klavierkonzert (Max Egger) - Brahms: 4. Symphonie	Kritiken: K 3.10
Sommer 1944	Konzert anlässlich der Int.-Musikfestwochen	Kunsthau, Luzern	- Mahler: 2. Symphonie	3 Vorschauen: K 3.1 (lediglich geplant, korrektes Konzert s. oben)
22.01.1945 23.01.1945	5. Abonnements-Konzert der Bernischen Musikgesellschaft	Bern	- Haydn: 9. Symphonie - Schoeck: Violinkonzert (quasi una Fantasia) (Alphonse Bruni) - Beethoven: Leonore-Ouvertüre Nr. 3 - Tschaikowsky: 6. Symphonie	1 Programmheft: J 2.1 1 Kritik: K 4.2 Schoeck gem. Kritik nicht aufgeführt (Berner Debüt)
Ende Januar 1945 2x	8. Abonnementskonzert des OSR	Genf & Lausanne	- Geiser: 1. Fantasie - Brahms: Violinkonzert (Michel Schwalbe) - Dvořák: 9. Symphonie	Kritiken: K 4.1 & 4.2
06.03.1945	9. Abonnementskonzert der Tonhalle Gesellschaft Zürich	Tonhalle, Zürich	- Schumann: 1. Symphonie - Chopin: 2. Klavierkonzert (Nikita Magaloff) - Oboussier: Trauermusik - Strawinsky: Feuervogel Suite	Kritiken: K 4.3 & K 4.4
20.04.1945	4. Abonnementskonzert des Stadtorchesters Winterthur	Löwensaal, Kreuzlingen	- Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Tschaikowsky: Variationen über ein Rokoko-Thema (Antonio Tusa) - Beethoven: 4. Symphonie	1 Programmheft: J 2.1
23.04.1945	Benefizkonzert zu Gunsten des Roten Kreuzes mit dem Stadtorchester Bern	Casino, Bern	- Tschaikowsky: Romeo und Julia - Mozart: 21. Klavierkonzert (Dinu Lipatti) - Chopin: Etüde, F-Dur (Zugabe von Lipatti) - Beethoven: 5. Symphonie	Kritiken: K 4.4
21.08.1945	1. Symphoniekonzert anlässlich der Internationalen Musikalischen Festwochen 1945 mit dem Festspielorchester	Kunsthau, Luzern	- Burkhard: Symphonie, op. 73 - Liszt: 1. Klavierkonzert (Dinu Lipatti) - Tschaikowsky: 6. Symphonie	Kritiken: K 4.5 & K 4.6
04.09.1945	Orchester-Konzert des Mozarteum-Orchesters Salzburg	Grosser Saal des Mozarteums in Salzburg	- Tschaikowsky: 6. Symphonie - Beethoven: 5. Symphonie	1 Programmheft: J 2.1
15.09.1945	Konzert mit dem Berner Symphonieorchester	Salle du Pavillon des sports, Montreux	- Tschaikowsky: 6. Symphonie - Beethoven: 5. Symphonie	Kritiken: K 4.6
21.11.1945	Konzert mit dem Kungliga Filharmonikerna, Stockholm	Konserthuset, Stockholm	- Beethoven: Leonore-Ouvertüre Nr. 3 - Burkhard: Symphonie, op. 73 - Tschaikowsky: 4. Symphonie	1 Kritik: K 4.7
23.11.1945	Konzert mit dem Kungliga Filharmonikerna, Stockholm	Konserthuset, Stockholm	- Beethoven: Leonore-Ouvertüre Nr. 3 - Burkhard: Symphonie, op. 73 - Mahler: 1. Symphonie	1 Kritik: K 4.7

02.12.1945	Konzert mit dem Orchestre National de France ⁷²⁶	Théâtre des Champs-Élysées, Paris	- Beethoven: Egmont-Ouvertüre - Ravel: Klavierkonzert für linke Hand (Charlie Lilamand) - Tschaikowsky: 6. Symphonie	1 Kritik: K 5.12
Anfang Dez. 1945	Konzert in Paris mit dem Orchestre National de France	Paris	- Chopin: 2. Klavierkonzert (Nikita Magaloff) - Mahler: 1. Symphonie	2 Kritiken: K 4.8
Anfang Dez. 1945	Konzert mit dem Radioorchester Bern	Paleis voor schoone Kunsten, Brüssel	- Beethoven: Leonore-Ouvertüre Nr. 3 - Brahms: Violinkonzert (Arthur Grumiaux) - Tschaikowsky: 6. Symphonie	1 Kritik: K 4.8
03.01.1946	2. Konzert mit dem Orchestre National de France	Paris	- Tschaikowsky: Francesca da Rimini - Strawinsky: Feuervogel Suite - Skrjabin: Poème de l'extase	Kritiken: K 5.1
verm. ⁷²⁷ 12.01.1946	5. Abonnementskonzert der Bernischen Musikgesellschaft	Casino, Bern	- Schubert: 5. Symphonie - Mahler: 1. Symphonie	Kritiken: K 5.1
20.01.1946	4. Abonnementskonzert mit dem Orchestre de chambre de Radio-Lausanne	Lausanne	- d'Alessandro: Sinfonietta, op. 51 (UA) - Schönberg: Verklärte Nacht - Vivaldi: 11. Konzert (L'estro armonico)	Kritiken: K 5.1
12.02.1946	Konzert zu Gunsten der Pensionskasse des Tonhalle-Orchesters	Tonhalle, Zürich	- Beethoven: 4. Symphonie - Beethoven: 3. Symphonie	1 Programmheft: J 3.1 Kritiken: K 5.2
03. od. 04.03.1946	9. Abonnementskonzert der Société Philharmonique de Bruxelles mit dem Orchestre National de Belgique	Palais des Beaux-Arts, Brüssel	- Geiser: 1. Fantasie - Debussy: „Le jet d'eau“ und „Green“ (Pierre Bernac, Bariton) - Ravel: Don Quichote (Pierre Bernac) - Brahms: 4. Symphonie	Kritiken: K 5.3
14.03.1946	7. Abonnementskonzert des Konzertvereins St. Gallen	Tonhalle, St. Gallen	- Mozart: Eine kleine Nachtmusik - Mozart: 3. Violinkonzert (André de Ribaupierre) - Tschaikowsky: 6. Symphonie	1 Programmheft: J 3.1 Kritiken: K 5.3 <i>Statt Mozart waren Werke von Prokofjew und Mussorgski geplant!</i>
11.04.1946	22. Donnerstagskonzert (Torsdagskonzert) mit dem Statsradiofonien Symfoniorkestret	Statsradiofonien Koncertsalen, Kopenhagen	- Beethoven: Coriolan-Ouvertüre - Brahms: 4. Symphonie - Oboussier: Trauermusik - Strawinsky: Feuervogel Suite	2 Programmhefte: J 3.1 1 Vorschau: K 5.4
15.04.1946	Konzert mit der Filharmonisk Selskap	Aula der Universität, Oslo	- Beethoven: 4. Symphonie - Brahms: 4. Symphonie	1 Programmheft: J 3.1

⁷²⁶ Das Orchestre National de France hat im Verlauf der Jahre mehrmals seinen Namen geändert. Diese Bezeichnung ist die heute gültige. Der Übersichtlichkeit wegen wurde diese heute offizielle Nennung übernommen. Zu Zeiten Kleckis hiess es u. a. Orchestre National de la Radiodiffusion Française oder Orchestre National de l'ORTF.

⁷²⁷ Die Abkürzung „verm.“ bedeutet „vermutlich“ und ist so zu verstehen, dass aufgrund von analogen Gegebenheiten eine grosse Wahrscheinlichkeit besteht, dass die entsprechende Angabe stimmt. Sie kann aber nicht eindeutig mit Quellen belegt werden. Die Abkürzung erscheint in dieser Liste nicht nur in Zusammenhang mit den Daten, sondern auch in anderen Kategorien.

22.04.1946	Konzert mit dem Orchestre Radio-symphonique	Paris	- Schönberg: Verklärte Nacht - Rawsthorne: 1. Klavierkonzert (Jacques Genty) - Mendelssohn: 3. Symphonie	Vorschauen: K 5.4
25.04.1946	Konzert mit dem Orchestre National de France	Théâtre des Champs-Élysées, Paris	- Haydn: 95. Symphonie - Mozart: Eine kleine Nachtmusik - Brahms: 4. Symphonie	Kritiken: K 5.4
02.05.1946	Grand concert de musique polonaise & française mit dem Orchestre des Concerts Lamoureux, anlässlich des "Fête polonaise"	Salle Pleyel, Paris	- Szalowski: Ouverture - Klecki: 3. Symphonie - Szymanowski: 1. Violinkonzert (Grazyna Bacewicz) - Debussy: "Nuages" und "Fêtes" aus "Trois Nocturnes" - Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune - Ravel: Daphnis et Chloé, Suite Nr. 2	1 Programmheft: J 3.1 Kritiken: K 5.5
31.05.1946	3. Konzert mit dem Orchester der Scala Wiedereröffnung der Scala	Teatro alla Scala, Mailand	- Brahms: 4. Symphonie - Mozart: Eine kleine Nachtmusik - Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune - Szalowsky: Ouverture	1 Titelblatt eines Programmhefts: J 3.1 Kritiken: K 5.5 & 5.6
08.06.1946	4. Konzert mit dem Orchester der Scala Wiedereröffnung der Scala	Teatro alla Scala, Mailand	- Beethoven: Egmont-Ouverture - Bach: 2. Violinkonzert (Yehudi Menuhin) - Mendelssohn: 2. Violinkonzert (Yehudi Menuhin) - Tschaikowsky: 5. Symphonie	1 Programmheft: J 3.1 Kritiken: K 5.6 Klecki ist für Mitropoulos eingesprungen
28.06.1946	Circulo de Cultura Musical: 207. Konzert mit dem Orquestra Sinfónica Nacional	Teatro Nacional von San Carlos, Lissabon	- Beethoven: Coriolan-Ouverture - Beethoven: 4. Symphonie - Tschaikowsky: 6. Symphonie	2 Programmhefte: J 3.1 Kritiken: K 5.6 & 5.7
10.08.1946	3. Symphoniekonzert anlässlich des Musiksommers 1946 in Gstaad (Haydn-Schubert-Fest)	Konzertsaal des Palace, Gstaad	- Haydn: 103. Symphonie - Haydn: 1. Violinkonzert (Stefi Geyer) - Schubert: 4. Symphonie (Tragische)	Generalprogrammheft: J 3.1 Kritiken: K 5.8
15.08.1946	4. Symphoniekonzert anlässlich des Musiksommers 1946 in Gstaad (Haydn-Schubert-Fest)	Konzertsaal des Palace, Gstaad	- Haydn: 95. Symphonie - Haydn: Scena di Berenice (Elsa Scherz-Meister) - Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Haydn: 73. Symphonie	
17.08.1946	5. Symphoniekonzert anlässlich des Musiksommers 1946 in Gstaad (Haydn-Schubert-Fest)	Konzertsaal des Palace, Gstaad	- Schubert: Musik zu "Rosamunde" [unspezifiziert] - Haydn: 2. Cellokonzert (Pierre Fournier) - Schubert: [7.] Symphonie (Unvollendete)	
23.08.1946 24.08.1946	Konzert anlässlich der Internationalen Musikalischen Festwochen 1946 mit dem Festspielorchester und dem Festspielchor	Jesuitenkirche Luzern	- Mozart: Requiem (Maria Stader, Elsa Cavelti, Ernst Häfliger, Heinz Reh fuss)	4 Programmhefte: J 3.1 Kritiken: K 5.8 & 5.9
07.09.1946	Benefiz-Konzert mit dem Festspielorchester Luzern	Kunsthhaus Luzern	- Brahms: 4. Symphonie - Schubert: [7.] Symphonie (Unvollendete) - Beethoven: Leonore-Ouverture Nr. 3	Kritiken: K 5.9

20.09.1946	Benefiz-Konzert mit der Basler Orchestergesellschaft	Grosser Saal des Casinos, Basel	- Szalowski: Ouvertüre - Chopin: 2. Klavierkonzert (Nikita Magaloff) - Tschaikowsky: 6. Symphonie	Kritiken: K 5.9
31.10.1946	Le mois de l'UNESCO: Konzert mit dem Orchestre National de France	Paris	- Tschaikowsky: 4. Symphonie - Schumann: Cellokonzert (Gaspar Cassado) - Beethoven: Leonore-Ouvertüre Nr. 3	Kritiken: K 5.11
06.11.1946	Le mois de l'UNESCO: Konzert mit dem Orchestre National de France	Théâtre des Champs-Élysées, Paris	- Beethoven: 4. Symphonie - Beethoven: 5. Klavierkonzert (Julius Katchen) - Schuman: 3. Symphonie	1 Programmheft: J 3.1 Kritiken: K 5.11
11.11.1946	Konzert mit dem Philharmonia Orchestra	Assembly Hall, Walthamstow	- Haydn: 95. Symphonie - Schubert: [7.] Symphonie (Unvollendete) - Tschaikowsky: 5. Symphonie	2 Programmhefte: J 3.1 und J 4.1
12.11.1946	Konzert mit dem Philharmonia Orchestra	Royal Albert Hall, London	- Schubert: [7.] Symphonie (Unvollendete) - Brahms: Violinkonzert (Telmányi) - Tschaikowsky: 5. Symphonie	1 Programmheft: J 4.1
verm. 30.11. 31.11. 01.12.1946	2. Symphoniekonzert (3x) der Société Philharmonique Bruxelles	Palais des Beaux-Arts, Bruxelles	- Mendelssohn: Die Hebriden, Ouvertüre - Chopin: 2. Klavierkonzert (Nikita Magaloff) - Mahler: 1. Symphonie	Kritiken: K 5.12
09.01.1947	Symphoniekonzert mit dem Göteborgs Orkesterförening	Konserthuset, Göteborg	- Brahms: 3. Symphonie - Tschaikowsky: 4. Symphonie	1 Programmheft: J 4.1
19.01.1947	Konzert mit dem Konsertföreningens Orkester, Stockholm	(Grosser) Saal des Konzerthauses, Stockholm	- Schuman: 3. Symphonie - Beethoven: 3. Symphonie	1 Programmheft: J 4.1
22.01.1947 24.01.1947	Konzert mit dem Konsertföreningens Orkester, Stockholm	(Grosser) Saal des Konzerthauses, Stockholm	- Vivaldi: 11. Konzert (L'estro armonico) - Geiser: 2. Fantasie - Strawinsky: Feuervogel Suite - Haydn: 95. Symphonie	Als Vorschau im vorhergehenden Programmheft
25.01.1947 2 x: 15.00 & 16.45 Uhr	Konzert mit dem Konsertföreningens Orkester, Stockholm	(Grosser) Saal des Konzerthauses, Stockholm	- Haydn: 95. Symphonie - Strawinsky: Feuervogel Suite	Als Vorschau im vorhergehenden Programmheft
29.01.1947 31.01.1947	Konzert mit dem Konsertföreningens Orkester, Stockholm	(Grosser) Saal des Konzerthauses, Stockholm	- Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Brahms: Vier ernste Gesänge - Brahms: 3. Symphonie	Als Vorschau im vorhergehenden Programmheft
05.02.1947	Konzert mit dem Konsertföreningens Orkester, Stockholm	(Grosser) Saal des Konzerthauses, Stockholm	- Rosenberg: Konzert für Streichorchester - Tschaikowsky: 5. Symphonie	1 Programmheft: J 4.1
20.02.1947	19. Donnerstagskonzert (Torsdagskonzert) mit dem Statsradiofonien Symfoniorkestetret	Statsradiofonien Koncertsalen, Kopenhagen	- Beethoven: 4. Symphonie - Händel: Lascia ch'io pianga (aus Rinaldo) (Dorothy Larsen) - Brahms: 1. Symphonie	3 Programmhefte: J 4.1
06.03.1947	8. Abonnementskonzert des Konzertvereins St. Gallen	Tonhalle, Zürich	- Weber: Euryanthe, Ouvertüre - Brunner: Partita für Klavier und Orchester (1939) (Walter Frey) - Franck: Variations (Walter Frey) - Brahms: 4. Symphonie	1 Programmheft: J 4.1 Kritiken: K 6.1

14.03.1947	3. Konzert des Collegium Musicum Zürich	Kleiner Tonhallsaal, Zürich	- Barber: Adagio for Strings - Schönberg: Verklärte Nacht - Tschaikowsky: Streicherserenade	2 Programmhefte: J 4.1 Kritiken: K 6.1
verm. April 1947	Konzert mit dem Orchestre National de Belgique	Brüssel	- Franck: Symphonie, d-Moll - Schumann: Klavierkonzert (Benedetti Michelangeli)	1 Kritik: K 6.2
16.05.1947	Konzert mit dem Orchestre National de France	Théâtre-cinéma Capitole, Biel	- Berlioz: Benvenuto Cellini, Ouvertüre - Beethoven: 5. Symphonie - Tschaikowsky: 5. Symphonie	1 Programmheft: J 4.1 Kritiken: K 6.2
17.05.1947	Konzert mit dem Orchestre National de France	Kasinosaal, Bern	- Brahms: 1. Symphonie - Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune - Strawinsky: Feuervogel Suite	2 Programmhefte: J 4.1 Kritiken: K 6.2
18.05.1947	Konzert mit dem Orchestre National de France	Tonhalle, Zürich	- Berlioz: Benvenuto Cellini, Ouvertüre - Beethoven: 5. Symphonie - Tschaikowsky: 5. Symphonie	1 Kritik: K 6.2
20.05.1947	Konzert mit dem Orchestre National de France	La Chaux-de-Fonds	- Brahms: 1. Symphonie - Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune - Strawinsky: Feuervogel Suite	Vorschau und Portrait: K 6.2
21.05.1947	Konzert mit dem Orchestre National de France	Montreux	- Berlioz: Benvenuto Cellini, Ouvertüre - Beethoven: 5. Symphonie - Brahms: 1. Symphonie	Kritiken: K 6.2
20.06.1947 21.06.1947 22.06.1947	Ballettkonzerte mit dem OSR anlässlich des Fête des Narcisses mit dem OSR	Montreux	- Tschaikowsky: Schwanensee Suite - Chopin: 2. Klavierkonzert (Sixten Ehrling)	1 Programmheft: J 4.1 1 Vorschau: K 6.1 Vorschau und Kritiken: K 6.3
03.08.1947	6. Konzert mit dem Concertgebouworkest anlässlich des Musiksommers Interlaken	Interlaken	- Burkhard: Hymnus für Orchester - Brahms: 4. Symphonie - Chopin: 2. Klavierkonzert (Angelica von Sauer-Morales)	Kritiken: K 6.5
08.10.1947 & verm. 10.10.1947	1. Abonnementskonzert des OSR	Victoria-Hall, Genf & Lausanne	- Beethoven: 3. Symphonie - Burkhard: Petite Suite concertante pour Orchestre (UA) - Strawinsky: Feuervogel Suite	Programmheft: J 4.1 Kritiken: K 6.7 Kritik: K 1.1
Anfang Nov. 1947	3. Abonnementskonzert der Bernischen Musikgesellschaft	Casino, Bern	- Tschaikowsky: 5. Symphonie - Ravel: Klavierkonzert (Franz Joseph Hirt) - Strauss: Tod und Verklärung	Kritiken: K 6.8
13.11.1947	Konzert mit der Tschechischen Philharmonie	Dum Umelcu (Tschechische Philharmonie), Prag	- Haydn: 95. Symphonie - Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune - Mahler: 1. Symphonie	1 Programmheft: J 4.1 Kritiken: K 6.8
27.11.1947	11. Donnerstagskonzert (Torsdagskonzert) mit dem Statsradiofonien Symfoniorkestet	Statsradiofonien Koncertsalen, Kopenhagen	- Berlioz: Benvenuto Cellini, Ouvertüre - Franck: Symphonie d-Moll - Barber: Adagio for Strings - Ravel: Daphnis et Chloé, Suite Nr. 2	2 Programmhefte: J 4.1
03.12.1947 07.12.1947	Symphoniekonzert mit dem Konsertföreninge Orchester, Stockholm	Grosser Saal des Konzerthauses, Stockholm	- Strauss: Don Quixote - Brahms: 4. Symphonie	2 Programmhefte: J 5.1
09.12.1947	Symphoniekonzert mit dem Konsertföreninge Orchester, Stockholm	Grosser Saal des Konzerthauses, Stockholm	- Schubert: [7.] Symphonie (Unvollendete) - Mahler: 4. Symphonie (Dora Lindgren)	Vorschau im obigen Programmheft

12.12.1947	Symphoniekonzert mit dem Konserthörsälling Orchester, Stockholm	Grosser Saal des Konzerthauses, Stockholm	- Atterberg: Ballade und Passacaglia - Atterberg: Suite für Violine und Viola - Mahler: 4. Symphonie (Dora Lindgren)	Vorschau im obigen Programmheft
05.02.1948	Konzert mit dem Orchestre National de France	Verm. Paris	- Mozart: Figaro, Ouvertüre - Mozart: 39. Symphonie - Brahms: 2. Symphonie	1 Kritik: K 7.1 Reihenfolge der Werke unklar
Febr. 1948	Konzert in Biel	Biel	- Spisak: Streichersuite - Schoeck: Cellokonzert (August Wenzinger) - Beethoven: 3. Symphonie	1 Kritik: K 7.1
01.03.1948	9. Abonnementskonzert der Société philharmonique Bruxelles	Palais des Beaux Arts Brüssel	- Brahms: 3. Symphonie - Chopin: 2. Klavierkonzert (Witold Malcuzyński) - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	Kritiken: K 7.2
31.07.1948 02.08.1948 03.08.1948	5. Subskriptionskonzert mit dem Melbourne Symphony Orchestra	Melbourne Town Hall, Melbourne	- God save the King - Szalowski: Ouvertüre (1. Auff. in Australien) - Brahms: 4. Symphonie - Wagner: Siegfried-Idyll - Strawinsky: Feuervogel Suite	1 Programmheft: J 5.1
12.08.1948 13.08.1948 14.08.1948	7. Subskriptionskonzert mit dem Sydney Symphony Orchestra	Town Hall, Sydney	- Berlioz: Benvenuto Cellini, Ouvertüre - Burkhard: Hymnus (1. Auff. in Australien) - Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Beethoven: 3. Symphonie	1 Programmheft: J 5.1
21.08.1948	5. Abonnementskonzert mit dem Perth Symphony Orchestra	Capitol Theatre, Perth	- Beethoven: Coriolan-Ouvertüre - Spisak: Streichersuite (1. Auff. in Australien) - Chopin: 2. Klavierkonzert (Nora Coalstad) - Tschaikowsky: 5. Symphonie	1 Programmheft: J 5.1
02.09.1948 03.09.1948 04.09.1948	5. Abonnementskonzert mit dem Adelaide Symphony Orchestra	Adelaide Town Hall, Adelaide	- Weber: Euryanthe, Ouvertüre - (Tschaikowsky: Streicherserenade) anstelle davon: Mozart: Eine kleine Nachtmusik, KV 525 - Ibert: Flötenkonzert (Richard Chugg) - Brahms: 1. Symphonie	1 Programmheft: J 5.1
09.09.1948	Galakonzert mit dem Adelaide Symphony Orchestra	Adelaide Town Hall, Adelaide	- Beethoven: Egmont-Ouvertüre - Beethoven: 4. Symphonie - Schubert: [7.] Symphonie (Unvollendete) - Beethoven: Leonore-Ouvertüre Nr. 3	1 Programmheft: J 5.1
17.09.1948	Konzert mit dem Queensland Symphony Orchestra	City Hall, Brisbane	- Wagner: Meistersingervorspiel - Mozart: 1. Flötenkonzert (Neville Amadio) - Smetana: Die Moldau - Tschaikowsky: 4. Symphonie	1 Programmheft: J 5.1
23.09.1948 24.09.1948 25.09.1948	9. Subskriptionskonzert mit dem Sydney Symphony Orchestra	Town Hall, Sydney	- Beethoven: Egmont-Ouvertüre - Oboussier: Trauermusik - Walton: Violinkonzert (Ernest Llewellyn), (1. Auff. in Australien) - Brahms: 2. Symphonie	1 Programmheft: J 5.1

26.09.1948	Matinee mit dem Sydney Symphony Orchestra	Town Hall, Sydney	- Berlioz: Benvenuto Cellini, Ouvertüre - Cimarosa: Konzert für Oboe und Streicher (Horace Green) - Tschaikowsky: Francesca da Rimini - Brahms: 2. Symphonie	1 Programmheft: J 5.1
30.09.1948	Konzert mit dem Sydney Symphony Orchestra	Town Hall, Sydney	- Beethoven: Leonore-Ouvertüre Nr. 3 - Beethoven: 5. Klavierkonzert (Hephzibah Menuhin) - Tschaikowsky: 6. Symphonie	1 Programmheft: J 5.1
09.10.1948 12.10.1948 13.10.1948	8. Subskriptionskonzert mit dem Melbourne Symphony Orchestra	Melbourne Town Hall	- Mozart: Figaro, Ouvertüre - Mozart: Eine kleine Nachtmusik - Mozart: 23. Klavierkonzert (Jascha Spivakovsky) - Mahler: 1. Symphonie	1 Programmheft: J 5.1
16.10.1948	Special Celebrity Orchestral Concert mit dem Melbourne Symphony Orchestra	Melbourne Town Hall	- Wagner: Holländer-Ouvertüre - Wagner: Lohengrin-Vorspiel - Wagner: Tristan, Vorspiel und Liebestod - Wagner: Meistersingervorspiel - Tschaikowsky: 5. Symphonie	1 Programmheft: J 5.1
09.11.1948	3. Abonnementskonzert mit der Bernischen Musikgesellschaft	Casino, Bern	- Haydn: 73. Symphonie - Bruckner: 4. Symphonie	1 Programmheft: J 5.1 Kritiken: K 7.7
07.12.1948 09.12.1948	5. Abonnementskonzert der Tonhalle Zürich	Tonhalle, Zürich	- Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Beethoven: 3. Klavierkonzert (Solomon) - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	Kritiken: K 7.8
03.02.1949	Konzert mit dem Orchestre National de France	Paris	- Vivaldi: [unspezifiziert] - Beethoven: 6. Symphonie - Honegger: 2. Symphonie	EPH
10.02.1949	Konzert, mit dem Orchestre National de France	Paris	- Beethoven: Coriolan-Ouvertüre - Tansman: 5. Symphonie - Schubert: [8.] Symphonie (Grosse)	1 Kritik: K 8.1 EPH
18.02.1949	11. Konzert mit dem Orchestra Sinfonica di Torino della Radio italiana	Conservatorio G. Verdi, Turin	- Brahms: 3. Symphonie - Honegger: 2. Symphonie - Strawinsky: Feuervogel Suite	1 Programmheft: J 6.1 1 Kritik: K 8.1 EPH
23.02.1949	Konzert mit dem Orchestra Stabile dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia	Teatro Argentina, Rom	- Brahms: 3. Symphonie - Mussorgski: Eine Nacht auf dem kahlen Berge - Malipiero: Aus: Impressioni dal vero: a) Colloquio di campane b) I cipressi e il vento - Berlioz: Benvenuto Cellini, Ouvertüre	1 Programmheft: J 6.1 1 Kritik: K 8.2 EPH
27.02.1949	2. Konzert mit dem Orchestra Stabile dell'Accademia Nazionale die Santa Cecilia	Teatro Argentina, Rom	- Vivaldi-Molinari: 8. Konzert (L'estro armonico) - Rachmaninow: 3. Klavierkonzert (Gino Gorini) - Beethoven: 3. Symphonie	1 Kurzkritik: K 8.2 Vorschau in vorhergehendem Programmheft EPH
02.03.1949	Vermutlich Radioübertragung	Rom	- Haydn: 73. Symphonie - Bruckner: 4. Symphonie	EPH
17.03.1949	Konzert mit dem Orchestre National de France	Paris	- Haydn: 73. Symphonie - Bruckner: 4. Symphonie	EPH

24.03.1949	Konzert mit dem Orchestre National de France	Paris	- Beethoven: Egmont-Ouvertüre - Bach: Doppelkonzert - Mozart: 40. Symphonie - Mussorgski: Eine Nacht auf dem kahlen Berge - Strawinsky: Feuervogel Suite	EPH
02.04.1949 03.04.1949 04.04.1949	Letztes Abonnementskonzert mit der Société Philharmonique Bruxelles	Grande Salle des Palais des Beaux Arts, Brüssel	- Brahms: 2. Symphonie - Bach: Partita für Solocello (Gaspar Cassado) - Strauss: Don Quixote	1 Programmheft: J 6.1 1 Kritik: K 8.3 EPH
11.04.1949	Konzert mit dem Orchestre National de France	Paris	- Bach: 2. Brandenburgisches Konzert - Beethoven: 2. Symphonie - Mendelssohn: Ein Sommernachtstraum, Ouvertüre - Wagner: Meistersingervorspiel	EPH
14.04.1949	Konzert mit dem Orchestre National de France	Paris	- Brahms: 4. Symphonie - Spisak: Streichersuite - Debussy: La Mer	EPH
22.04.1949	Konzert mit dem Walthamstow Orchestra	London	- Brahms: 4. Symphonie - Strawinsky: Feuervogel Suite	EPH
24.04.1949	Konzert [Orchester unbekannt]	Royal Albert Hall, London	- Brahms: 4. Symphonie - Grieg: Klavierkonzert (Eileen Joyce) - Strawinsky: Feuervogel Suite	EPH
17.06.1949	10. Konzert am 11e Festival de Musique romantique, Strassbourg	Palais des fêtes, Strassbourg	Gala Chopin - 1. Klavierkonzert (Nikita Magaloff) - Ballade in As-Dur, op. 47 - Fantasie-Impromptu, cis-Moll, op. 66 - Nocturne Nr. 2, Fis-Dur, op. 15 - Polonaise in As-Dur, op. 53 - 2. Klavierkonzert (Nikita Magaloff)	1 Programmbuch: J 6.1 1 Programmheft: J 6.1 Kritiken: K 8.5 und 8.6 EPH
24.06.1949	Konzert am 11e Festival de Musique romantique, Strassbourg	Palais de fêtes, Strassbourg	- Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Schumann: 4. Symphonie - Brahms: Doppelkonzert (Gebrüder Busch) - Liszt: Mephisto Walzer	1 Kritik: K 30.1 (S. 15) [Doppelkonzert nur in Kritik erwähnt] EPH
17.08.1949	3. Symphoniekonzert anlässlich der Internationalen Musikfestwochen Luzern mit dem Festspielorchester	Kunsthhaus Luzern	- Smetana: Die Moldau - Debussy: La Mer - Mahler: Das Lied von der Erde (Elsa Cavelti, Frans Vroons)	1 Programmheft: J 6.1 Kritiken: K 8.7 EPH
28.08.1949	Konzert mit dem Orchestra Stabile dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia	Basilica di Massenzio, Rom	- Ibert: Ouverture de fête - Pizzetti: Concerto dell'estate - Brahms: Violinkonzert (Enrico Pierangeli)	1 Programmheft: J 6.1 In EPH mit 31.08.1949 vertauscht
31.08.1949	Konzert mit dem Orchestra Stabile dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia	Basilica di Massenzio, Rom	- Smetana: Die Moldau - Petrassi: 1. Orchesterkonzert - Tschaikowsky: 6. Symphonie	1 Programmheft: J 6.1 In EPH mit 28.08.1949 vertauscht
26.09.1949	Konzert mit dem Orchester der Scala	Teatro alla Scala, Mailand	- Bach: 2. Orchestersuite - Beethoven: Violinkonzert (Isaac Stern) - Schumann: 4. Symphonie - Debussy: La Mer	1 Programmheft: J 6.1 EPH

09.10.1949	Konzert mit dem OSR in Montreux	Montreux	- Weber: Oberon, Ouvertüre - Schumann: 4. Symphonie - Tschairowsky: 4. Symphonie	Vorschau und Kritik: K 8.9 In EPH als Datum der 8.10.1949 angegeben
19.10.1949 20.10.1949 21.10.1949	Symphoniekonzert mit dem Konserthörsenings Orchester, Stockholm	(Grosser) Saal des Konzerthauses, Stockholm	- Honegger: 2. Symphonie - Mozart: 1. Flötenkonzert (Carl Achatz) - Brahms: 4. Symphonie	1 Programmheft: J 6.1 EPH
08.11.1949	Beethoven-Gala im Théâtre National de Chaillot	Paris	- Beethoven: Coriolan-Ouvertüre - Beethoven: Klavierkonzert [unspezifiziert] - Beethoven: 5. Symphonie	EPH
17.11.1949	10. Donnerstagskonzert (Torsdagskoncert) mit dem Statsradiofonien Symfoniorkestret	Statsradiofonien Koncertsalen, Kopenhagen	- Beethoven: 4. Symphonie - Skrowaczewski: Symphonie für Streichorchester - Debussy: La Mer	1 Programmheft: J 6.1 Vorschau: K 8.9 EPH
03.11.1949 04.11.1949 05.11.1949	Konzert in Brüssel [Orchester unbekannt]	Brüssel	- Beethoven: 5. Symphonie - Mozart: 1. Violinkonzert (Arthur Grumiaux) - Ravel: Tzigane (Grumiaux) - Debussy: La Mer	EPH
08.12.1949	Konzert mit dem Orchestre National de France	Paris	- Vivaldi-Casella: 8. Konzert (L'estro armonico) - Cimarosa: Konzert für Oboe und Orchester - Pettrassi: 1. Orchesterkonzert - Brahms: 3. Symphonie	EPH
13.12.1949	Extrakonzert mit der Tonhalle Gesellschaft Zürich	Tonhalle (Grosser Saal)	- Brahms: 3. Symphonie - Honegger: 2. Symphonie - Ravel: Daphnis et Chloé, Suite Nr. 2	1 Programmheft: J 6.1 EPH
19.12.1949	Konzert mit dem Orchestre Symphonique de Paris	Paris	- Haydn: 95. Symphonie - Smetana: Die Moldau - Schubert: [8.] Symphonie (Grosse)	EPH
04.01.1950 06.01.1950 07.01.1950 08.01.1950	4 Konzerte in England mit dem Hallé Orchestra	Preston Bradford Middlesbrough New Castle	- Haydn: 95. Symphonie - Schumann: Klavierkonzert (Monique Haas) - Schubert: [8.] Symphonie (Grosse)	EPH
16.01.1950	Konzert mit dem Orchestre Symphonique de Paris	Paris	- Weber: Oberon, Ouvertüre - Mozart: Flötenkonzert [unspezifiziert] - Mahler: 1. Symphonie	EPH
19.01.1950	Konzert mit dem Orchestre National de France	Paris	- Beethoven: Egmont-Ouvertüre - Chopin: 2. Klavierkonzert (Stefan Askenase) - Strauss: Don Quixote	EPH
28.01.1950 29.01.1950 30.01.1950	3 Konzerte in Brüssel [Orchester unbekannt]	Brüssel	- Beethoven: Leonore-Ouvertüre Nr. 3 - Beethoven: 5. Klavierkonzert (Annie Fischer) - Brahms: 1. Symphonie	EPH
31.01.1950	[Orchester unbekannt]	Vermutlich in Gent	- Beethoven: Leonore-Ouvertüre Nr. 3 - Beethoven: 5. Klavierkonzert (Weiss) - Brahms: 1. Symphonie	EPH Erstes Wort verm. „Gent“ (unleserlich)
05.02.1950	Konzert verm. mit dem Orchestre National de Lyon	Lyon	- Beethoven: Egmont-Ouvertüre - Schubert: [7.] Symphonie (Unvollendete) - Brahms: 4. Symphonie	EPH

09.02.1950	Konzert verm. mit dem Orchestre Philharmonique de Monte Carlo	Monte Carlo	- Beethoven: Egmont-Ouvertüre - Mozart: Eine kleine Nachtmusik - Brahms: 4. Symphonie	EPH
13.02.1950	Konzert mit dem Orchestre Symphonique de Paris	Paris	- Cherubini: Anakreon oder die flüchtige Liebe – Ouvertüre - Vibert, Mathieu: Violinkonzert (UA) (Theo Olof) - Dvořák: 9. Symphonie	EPH Vermerk bei Violinkonzert: „(Olof) création“
16.03.1950	Konzert mit dem Orchestre National de France	Paris	- Beethoven: 5. Klavierkonzert (Vlado Perlemuter) - Tschaikowsky: 6. Symphonie	EPH
23.02.1950	Konzert [Orchester unbekannt]	Strassbourg	- Beethoven: 4. Symphonie - Beethoven: 6. Symphonie	EPH
05.03.1950	Konzert [Orchester unbekannt]	Florenz	- Veretti: Sinfonia Sacra - Bach: Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ BWV 51 (Schwarzkopf) - Mozart: Exsultate, jubilate (Elisabeth Schwarzkopf) - Brahms: 4. Symphonie	EPH
08.03.1950	Vermutlich Radioübertragung	Rom	- Mahler: 1. Symphonie	EPH
19.03.1950	Konzert [Orchester unbekannt]	Turin	- Petrassi: 1. Orchesterkonzert - Dvořák: Cellokonzert (Massimo Amfitheatrof) - Beethoven: 5. Symphonie	EPH
22.03.1950	Konzert [Orchester unbekannt]	Marseille	- Weber: Oberon, Ouvertüre - Brahms: 4. Symphonie - Debussy: La Mer	EPH
19.04.1950	Konzert verm. mit den Wiener Symphonikern	Wien	- Beethoven: 8. Symphonie - Mahler: 1. Symphonie	EPH
26.04.1950	Konzert mit dem Walthamstow Orchestra	London	- Wagner: Meistersingervorspiel - Beethoven: Konzert [nicht näher bezeichnet] - Moussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	EPH
27.04.1950	Konzert mit dem Philharmonia Orchestra	Royal Albert hall, London	- Schnabel: Rhapsodie (1. Auff. in Europa) - Beethoven: Violinkonzert (Yehudi Menuhin) - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	1 Programmheft: J 7.1 EPH
03.05.1950	Konzert in Algier [Orchester unbekannt]	Algier	- Schubert: [7.] Symphonie (Unvollendete) - Beethoven: Egmont-Ouvertüre - Brahms: 4. Symphonie	EPH
10.05.1950	Konzert in Algier [Orchester unbekannt]	Algier	- Haydn: 9. Symphonie - Mozart: Eine kleine Nachtmusik - Tschaikowsky: 5. Symphonie	EPH
26.05.1950	Konzert in Brüssel Ev. Radiokonzert	Brüssel	- Beethoven: Egmont-Ouvertüre - Brahms: 4. Symphonie - d'Alessandro: Concerto grosso pour cordes - Strawinsky: Feuervogel Suite	EPH Vermerk in EPH: "Bruxelles Radio"

19.06.1950	Konzert mit dem Orchestre National de France am Festival de Strassbourg	Strassburg	<ul style="list-style-type: none"> - Rameau: Naïs Ouverture - Rameau: Dardanus, Chaconne (Finale) - de Lalande: Simphonies pour les Soupers du Roy [unspezifiziert] - Vivaldi: Konzert für 4 Violinen [unspezifiziert] - Boyce: 2. Symphonie - Boyce: 7. Symphonie - Purcell: Chaconne - Händel: 1. Orgelkonzert (Marcel Dupré) - Händel: 10. Concerto grosso 	2 Kritiken: K 9.1 EPH
22.06.1950	Konzert am Festival de Strassbourg [Orchester unbekannt]	Strassburg	<ul style="list-style-type: none"> - Bach: 6. Brandenburgisches Konzert - Bach: Doppelkonzert für zwei Violinen und Orchester⁷²⁸ - Bach: 2. Orchestersuite - Bach: 5. Brandenburgisches Konzert 	EPH
17.08.1950	Konzert in Pompei [Orchester unbekannt]	Pompei	<ul style="list-style-type: none"> - Beethoven: 3. Symphonie - Tschaikowsky: 6. Symphonie 	EPH
20.08.1950	Konzert in Neapel [Orchester unbekannt]	Neapel	<ul style="list-style-type: none"> - Beethoven: 3. Symphonie - Tschaikowsky: 6. Symphonie 	EPH
09.09.1950	Konzert in Venedig [Orchester unbekannt]	Venedig	<ul style="list-style-type: none"> - Bettinelli: Fantasia per Quatuor e Orchestra - Bartók: Violakonzert (William Primrose) - Veretti: Klavierkonzert (Marcelle Meyer) - Cece: Secondo concerto per orchestra (archi, ottoni e pianoforte) 	EPH
19.09.1950	Radiokonzert mit dem Studio-Orchester Beromünster	Zürich	<ul style="list-style-type: none"> - Haydn: 101. Symphonie - Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune - Beethoven: 4. Symphonie 	EPH
12.10.1950	Radiokonzert mit dem Orchestre National de France	Paris	<ul style="list-style-type: none"> - Bach: 3. Brandenburgisches Konzert - Bruckner: 7. Symphonie 	EPH
19.10.1950	Verm. Radiokonzert mit dem Orchestre Radio-symphonique	Paris	<ul style="list-style-type: none"> - Weber: Freischütz, Ouverture - Rawsthorne: Streicherkonzert - Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune - Beethoven: 7. Symphonie 	EPH
22.10.1950	Konzert mit dem Orchestre Lamoureux	Paris	<ul style="list-style-type: none"> - Schubert: [7.] Symphonie (Unvollendete) - Barraud, Henry: Oratorium „Le Mystère des Saints Innocents“ 	EPH
27.10.1950	Konzert in Brüssel [Orchester unbekannt]	Brüssel	<ul style="list-style-type: none"> - Honegger: 2. Symphonie - Schumann: Klavierkonzert (Claudio Arrau) - Schubert: [8.] Symphonie (Grosse) 	EPH
03.11.1950	Konzert in Biel [Orchester unbekannt]	Biel	<ul style="list-style-type: none"> - Beethoven: Leonore-Ouverture Nr. 3 - Debussy: La Mer - Brahms: 4. Symphonie 	EPH

⁷²⁸ Klecki schreibt in seinem Konzertkalender „Bach: concerto p. violon en re mineur“. Aufgrund der Tonart muss es sich somit um das Doppelkonzert für zwei Violinen und Orchester, BWV 1043 handeln.

12.11.1950	Konzert in Neapel [Orchester unbekannt]	Neapel	- Debussy: La Mer - Mendelssohn: Violinkonzert (Ricardo Odnoposoff) - Brahms: 2. Symphonie	EPH
16.11.1950	Konzert in Kopenhagen [Orchester unbekannt]	Kopenhagen	- Händel: 10. Concerto grosso - Veretti: Sinfonia Sacra - Berlioz: Symphonie fantastique	EPH
23.11.1950	Konzert in Kopenhagen [Orchester unbekannt]	Kopenhagen	- Beethoven: Egmont- Ouvertüre - Beethoven: 5. Klavierkonzert - Beethoven: 7. Symphonie	EPH
30.11.1950	Konzert in Brüssel [Orchester unbekannt]	Brüssel	- Brahms: 3. Symphonie - Khatchaturian: Cellokonzert (Edmund Kurtz) - Petrassi: 1. Orchesterkonzert	EPH
10.12.1950	Radiokonzert mit dem Studio-Orchester Beromünster	Zürich	- Bach: 2. Orchestersuite - Beethoven: 7. Symphonie	EPH
01.01.1951	Verm. Radiokonzert mit dem Orchestre Radio- symphonique	Paris	- Wagner: Tristan, Vorspiel und Liebestod - Strauss: Oboenkonzert - Brahms: 1. Symphonie	EPH
04.01.1951	Verm. Radiokonzert mit dem Orchestre Radio- symphonique	Paris	- Händel: 12. Concerto grosso - Beethoven: 9. Symphonie	EPH
10.01.1951	Konzert in Strassburg [Orchester unbekannt]	Strassburg	- Haydn: 101. Symphonie - Mahler: 4. Symphonie	EPH
14.01.1951	Radiokonzert mit dem Studio-Orchester Beromünster	Zürich	- Mozart: Sinfonia concertante (Anton Fietz, vl; Walter Gerhardt, vla) - Beethoven: 2. Symphonie	EPH
24.01.1951	Konzert mit dem Hallé Orchestra	Hanley	- Wagner: Meistersingervorspiel - Franck: Variations (Harrison) - Ravel: Daphnis et Chloé, Suite Nr. 2 - Tschaikowsky: 5. Symphonie	EPH
28.01.1951	Konzert mit dem Hallé Orchestra	Harrogate	- Wagner: Meistersingervorspiel - Franck: Variations - Beethoven: 1. Symphonie - Tschaikowsky: 5. Symphonie	EPH
31.01.1951	Konzert mit dem Hallé Orchestra	Manchester	- Weber: Oberon, Ouvertüre - Britten: Serenade - Ravel: Daphnis et Chloé, Suite Nr. 2 - Brahms: 4. Symphonie	EPH
02.02.1951	Konzert mit dem Hallé Orchestra	Sheffield	- Beethoven: Leonore- Ouvertüre Nr. 3 - Britten: Serenade - Ravel: Daphnis et Chloé, Suite Nr. 2 - Beethoven: 1. Symphonie - Wagner: Meistersingervorspiel	EPH
04.02.1951	Konzert mit dem Hallé Orchestra	Southport	- Weber: Oberon, Ouvertüre - Mozart: Eine kleine Nachtmusik - Ravel: Daphnis et Chloé, Suite Nr. 2 - Brahms: 4. Symphonie	EPH

07.02.1951	Konzert mit dem Hallé Orchestra	Nottingham	- Berlioz: Benvenuto Cellini, Ouvertüre - Mozart: Eine kleine Nachtmusik - Tschaikowsky: Romeo und Julia - Brahms: 4. Symphonie	EPH
08.02.1951	Konzert mit dem Hallé Orchestra	Nottingham	- Weber: Oberon, Ouvertüre - Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune	EPH
09.02.1951	Konzert mit dem Hallé Orchestra	Bredford	- Weber: Oberon, Ouvertüre - Britten: Serenade - Tschaikowsky: Romeo und Julia - Beethoven: 3. Symphonie	EPH
10.02.1951	Konzert mit dem Hallé Orchestra	Sheffield	- Weber: Oberon, Ouvertüre - Mozart: Eine kleine Nachtmusik - Franck: Variations - Beethoven: 3. Symphonie	EPH
14.02.1951	Konzert mit dem Hallé Orchestra	Manchester	- Beethoven: Leonore-Ouvertüre Nr. 3 - Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Mahler: 4. Symphonie	EPH
17.02.1951	Konzert mit dem Hallé Orchestra	Middlesborough	- Berlioz: Benvenuto Cellini, Ouvertüre - Mozart: Eine kleine Nachtmusik - Franck: Variations - Beethoven: 3. Symphonie	EPH
18.02.1951	Konzert mit dem Hallé Orchestra	Newcastle	- Berlioz: Benvenuto Cellini, Ouvertüre - Mozart: Eine kleine Nachtmusik - Franck: Variations - Beethoven: 3. Symphonie	EPH
25.02.1951	Radiokonzert mit dem Studio-Orchester Beromünster	Zürich	- Mozart: Eine kleine Nachtmusik - Brahms: 3. Symphonie	EPH
01.03.1951	Konzert verm. mit dem Orchestre Philharmonique de Monte Carlo	Monte Carlo	- Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Wagner: Tristan, Vorspiel und Liebestod - Tschaikowsky: 6. Symphonie	EPH
08.03.1951	Konzert mit dem Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI	Florenz	- Brahms: 3. Symphonie - Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn	EPH
14.03.1951	Konzert mit dem Orchestra Stabile dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia	Rom	- Berlioz: Benvenuto Cellini, Ouvertüre - Veretti: Klavierkonzert (Marcelle Meyer) - Brahms: 2. Symphonie	EPH
18.03.1951	Konzert mit dem Orchestra Stabile dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia	Rom	- Beethoven: 4. Symphonie - Bettinelli: Fantasia per Quatuor e Orchestra - Debussy: La Mer	EPH
21.03.1951	Konzert mit dem Orchestra Stabile dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia	Rom	- Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Malipiero: Sinfonia in un tempo (UA) - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	EPH Vermerk zu Malipiero: „Création“
25.03.1951	Konzert in Florenz [Orchester unbekannt]	Teatro Comunale Florenz	- Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Veretti: Klavierkonzert (Marcelle Meyer) - Beethoven: 7. Symphonie	EPH

31.03.1951	Konzert mit dem Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI	Rom	- Brahms: Tragische Ouvertüre - Guarino: Violinkonzert - Beethoven: 4. Symphonie	EPH
09.04.1951	Mysore Concert mit dem Philharmonia Orchestra, London	Royal Albert Hall, London	- Händel: Wassermusik - Strauss: Finale aus „Daphne“ (Elisabeth Schwarzkopf) - Strauss: Finale aus „Capriccio“ (Elisabeth Schwarzkopf) - Mahler: 4. Symphonie (Elisabeth Schwarzkopf)	3 Kritiken: K 10.1 EPH
11.04.1951	Konzert mit dem BBC Symphony Orchestra	London	- Mozart: Eine kleine Nachtmusik - Walton, William: Sinfonia concertante - Ravel: Daphnis et Chloé, Suite Nr. 2 - Beethoven: 3. Symphonie	EPH
12.04.1951	Konzert mit dem BBC Symphony Orchestra	London	- Wolf-Ferrari: Susannens Geheimnis, Ouvertüre [Keine weiteren Angaben]	EPH
15.04.1951	Radiokonzert mit dem Studio-Orchester Beromünster	Zürich	- Brahms: Tragische Ouvertüre - Barber: Adagio for Strings - Mozart: 40. Symphonie	EPH
17.04.1951	Radiokonzert mit dem Studio-Orchester Beromünster	Zürich	- Haydn: 95. Symphonie - Mozart: 4. Violinkonzert (Emil Telmányi) - Honegger: 2. Symphonie	EPH
21.04.1951	Konzert in Mailand [Orchester unbekannt]	Teatro Nuovo, Mailand	- d'Alessandro: Concerto grosso pour cordes - Paganini: 1. Violinkonzert (Zino Francescatti) - Händel: Wassermusik - Beethoven: 1. Symphonie	EPH
27.04.1951	Konzert mit dem Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI	Turin	- Händel: 10. Concerto grosso - Brahms: Violinkonzert (Zino Francescatti) - Petrassi: Partita - Strauss: Tod und Verklärung	EPH
April 1951	Konzert mit dem Hallé-Orchester, Manchester	Manchester	- Rachmaninow: 3. Klavierkonzert (Cyril Smith) - Strawinsky: Feuervogel Suite - Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune	1 Kritik: K 10.1 [Datum unklar]
05.05.1951 06.05.1951	Konzert mit den Wiener Symphonikern	Wien	- Beethoven: 9. Symphonie	EPH
09.05.1951 10.05.1951 11.05.1951	Konzert mit den Wiener Symphonikern	Wien	- Strauss: Don Juan - Strauss: 4 Lieder (verm. 4 letzte Lieder) (Elisabeth Schwarzkopf) - Mahler: 4. Symphonie (Elisabeth Schwarzkopf)	EPH
23.05.1951	Festival Beethoven des Croix-Rouge Française und der Radiodiffusion Française en Algérie. Konzert mit dem Orchestre Symphonique de Radio-Algérie	Opéra d'Alger	- Beethoven: Egmont-Ouvertüre - Beethoven: Violinkonzert (Jacques Quesnel) - Beethoven: 7. Symphonie	1 Programmheft: J 8.1 EPH
30.05.1951	Festival Beethoven des Croix-Rouge Française und der Radiodiffusion Française en Algérie. Konzert verm. mit dem Orchestre Symphonique de Radio-Algérie	Vermutlich in der Opéra d'Alger	- Brahms: 1. Symphonie - Debussy: La Mer - Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune	EPH

03.07.1951 04.07.1951	4. Konzert mit dem Orchester der Scala	Teatro della Scala, Mailand	- Pizzetti: Canzone di beni perduti (1. Auff. in Mailand) - Honegger: 5. Symphonie - Chopin: 1. Klavierkonzert (Alexander Brailowsky) - Brahms: 1. Symphonie	1 Programmheft: J 8.1 Mailänder Erstaufführung der Honegger-Symphonie In EPH Chopin nicht aufgeführt
08.07.1951	Radiokonzert mit dem Studio-Orchester Beromünster	Zürich	- Schumann: Klavierkonzert (Geza Anda) - Beethoven: 8. Symphonie	EPH
10.07.1951	Radiokonzert mit dem Studio-Orchester Beromünster	Zürich	- Schoeck: Sommernacht - Strauss: Oboenkonzert (André Raoult) - Prokofjew: 1. Symphonie	EPH
12.07.1951	Radiokonzert mit dem Studio-Orchester Beromünster	Zürich	- Schönberg: Verklärte Nacht - Bettinelli: 3. Symphonie für Streicher	EPH
15.07.1951	Radiokonzert mit dem Studio-Orchester Beromünster	Zürich	- Chopin: 2. Klavierkonzert (Clara Haskil) - Mendelssohn: 3. Symphonie	EPH Gemäss <i>Radio-Zeitung</i> : Konzert zur Eröffnung der Zürcher Sektion der „Jeunesse musicale“
03.09.1951	Konzert in Paris [Orchester unbekannt]	Paris	- Beethoven: Leonore- Ouvertüre Nr. 3 - Beethoven: 5. Klavierkonzert (Nikita Magaloff) - Brahms: 1. Symphonie	EPH
09.09.1951 10.09.1951	Konzert mit dem BBC Symphony Orchestra anlässlich des „Festival of Great Britain“	Festival Hall, London	- Purcell: Chaconne - Petrassi: [unspezifiziert] - Brahms: 2. Symphonie	EPH
14.09.1951	Konzert im Rahmen des 4. Festival international de Besançon	Théâtre Besançon	Musique Russe mit Isaac Stern Programm gemäss EPH: - Prokofjew: 1. Symphonie - Tschaikowsky: Violinkonzert (Isaac Stern) - Borodin: 2. Symphonie	1 Programmheft: J 8.1 [Die effektiven Programmseiten sind herausgerissen] EPH
23.09.1951	Radiokonzert mit dem Studio-Orchester Beromünster	Zürich	- Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Brahms: 4. Symphonie	EPH
27.09.1951	Konzert in Ascona [Orchester unbekannt]	Ascona	- Beethoven: 4. Symphonie - Beethoven: 5. Symphonie	EPH
07.10.1951	Radiokonzert mit dem Studio-Orchester Beromünster	Zürich	- Bach: 6. Brandenburgisches Konzert - Beethoven: Violinkonzert (Anton Fietz)	EPH
21.10.1951	Konzert mit Radio- Sinfonieorchester Baden- Baden	Baden-Baden	- Petrassi: Partita - Liszt: 1. Klavierkonzert - Brahms: 3. Symphonie - Beethoven: Egmont- Ouvertüre	EPH
24.10.1951	Konzert mit Radio- Sinfonieorchester Baden- Baden	Baden-Baden	- Honegger: 2. Symphonie - Beethoven: 4. Symphonie - Wagner: Faust-Ouvertüre	EPH Reihenfolge unklar: verm. Wagner in der Mitte aufgeführt
29.10.1951 30.10.1951	2. Abonnementskonzert der Bernischen Musikgesellschaft	Casino, Bern	- Beethoven: 1. Symphonie - Geiser: 1. Fantasie - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	1 Kritik: K 10.2 EPH
08.11.1951	Beethoven Festival: Konzert mit dem Orchestre Colonne	Théâtre National du palais de Chaillot, Paris	Beethoven: - Coriolan-Ouvertüre - Violinkonzert (Ignace Weissenberg) - 5. Symphonie	1 Programmheft: J 8.1
10.11.1951	Konzert in Neapel [Orchester unbekannt]	Neapel	- Berlioz: Benvenuto Cellini, Ouvertüre - Guarino: Violinkonzert - Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Beethoven: 8. Symphonie	EPH

14.11.1951	Konzert in Rom [Orchester unbekannt]	Rom	- Rachmaninow: Klavierkonzert [unspezifiziert] (Artur Rubinstein) - Beethoven: Leonore- Ouvertüre Nr. 3	EPH
18.11.1951	Konzert in Rom [Orchester unbekannt]	Rom	- Purcell: Chaconne - Petrassi: Noche Oscura - Brahms: 1. Symphonie	EPH
21.11.1951	Konzert in Rom [Orchester unbekannt]	Rom	- Händel: 10. Concerto grosso - Schubert: [7.] Symphonie (Unvollendete) - Pizzetti: Canzone di beni perduti - Borodin: 2. Symphonie	EPH
24.11.1951	Vermutlich Radioübertragung [Orchester unbekannt]	Rom	- Schönberg: Verklärte Nacht - Zafred: Sinfonia concertante ⁷²⁹ (UA) - Haydn: [unspezifiziert]	EPH Bezeichnung: Roma radio Anmerkung bei Zafred: „(création)“
28.11.1951	Konzert in Brüssel Ev. Radiokonzert	Brüssel	- Honegger: 5. Symphonie - Pizzetti: Canzone di beni perduti - Beethoven: 7. Symphonie	EPH
02. bis 9.12. 1951 total viermal	Konzert in Wien [verm. Wiener Symphoniker]	Wien	- Schubert: [7.] Symphonie (Unvollendete) - Mahler: Das Lied von der Erde	EPH 1 Konzert vgl. unten
05.12.1951	Konzert anlässlich des Zyklus: „Die grosse Symphonie“ der Gesellschaft der Musikfreunde Wien	Wien, Musikvereinssaal	- Schubert: [7.] Symphonie (Unvollendete) - Mahler: Das Lied von der Erde (Elisabeth Höngen, Erich Witte)	1 Kritik: K 9.2
10.01.1952	Konzert in Kopenhagen [Orchester unbekannt]	Kopenhagen	- Beethoven: 6. Symphonie - Martinu: Violinkonzert (Henry Holst) - Strauss: Till Eulenspiegel	EPH
13.01.1952	Konzert in Kopenhagen [Orchester unbekannt]	Kopenhagen	- Geiser: Fantasie - Franck: Symphonie, d-Moll	EPH
17.01.1952	Konzert in Kopenhagen [Orchester unbekannt]	Kopenhagen	- Honegger: 5. Symphonie - Pizzetti: Canzone di beni perduti - Tschaikowsky: 5. Symphonie	EPH
23.01.1952	Radiokonzert mit dem Studio-Orchester Beromünster	Zürich	- Bach: 3. Brandenburgisches Konzert - Bach: Doppelkonzert - Bach: 2. Violinkonzert	EPH Dieses Konzert wird in der <i>Radio-Zeitung</i> nicht aufgeführt.
05.02.1952	Konzert in Wien [Orchester unbekannt]	Wien	- Brahms: 4. Symphonie - Mozart: 7. Klavierkonzert (3 Klaviere) - Debussy: La Mer	EPH
14.02.1952	Konzert in Monte Carlo [Orchester unbekannt]	Monte Carlo	- Mozart: 40. Symphonie - Beethoven: Leonore- Ouvertüre Nr. 3 - Brahms: 1. Symphonie	EPH
17.02.1952	Konzert in Florenz [Orchester unbekannt]	Florenz	- Vivaldi-Tamburini: Klavierkonzert - Zafred: Sinfonia concertante - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung - Beethoven: Coriolan- Ouvertüre	EPH

⁷²⁹ Klecki bezeichnet dieses Werk in EPH als „viola concerto“, was jedoch nicht sein kann, weil Zafred erst 1956 ein Konzert für Bratsche und Orchester komponiert hat. Tatsächlich muss es sich um die „Sinfonia concertante“ mit Solobratsche handeln, die zu dieser Zeit entstanden ist.

24.02.1952 25.02.1952	Konzert mit dem NDR Sinfonieorchester	Hamburg	- Beethoven: 7. Symphonie - Mozart: 3. Violinkonzert (Ida Haendel) - Debussy: La Mer	EPH
05.03.1952	Konzert in Wolverhampton [Orchester unbekannt]	Wolverhampton	- Haydn: 9. Symphonie - Petrassi: Orchesterkonzert [unspezifiziert] - Brahms: 2. Symphonie	EPH
07.03.1952	Konzert in Bradford [Orchester unbekannt]	Bradford	- Wagner: Holländer- Ouvertüre - Barber: Adagio for Strings - Strauss: Don Juan - Purcell: Chaconne - Beethoven: 5. Symphonie	EPH
09.03.1952	Konzert in Manchester [Orchester unbekannt]	Manchester	- Wagner: Holländer- Ouvertüre - Barber: Adagio for Strings - Strauss: Don Juan - Tschaikowsky: 6. Symphonie	EPH
13.03.1952	Konzert in Manchester [Orchester unbekannt]	Manchester	- Mozart: Figaro, Ouvertüre - Dvořák: Cellokonzert - Bruckner: 7. Symphonie	EPH
14.03.1952	Konzert in Sheffield [Orchester unbekannt]	Sheffield	- Brahms: Tragische Ouvertüre - Rachmaninow: 3. Klavierkonzert - Smetana: Die Moldau - Debussy: Prélude à l'après- midi d'un faune - Strawinsky: Feuervogel Suite	EPH
16.03.1952	Konzert in Manchester [Orchester unbekannt]	Manchester	- Brahms: Tragische Ouvertüre - Rachmaninow: 3. Klavierkonzert - Smetana: Die Moldau - Debussy: Prélude à l'après- midi d'un faune - Strawinsky: Feuervogel Suite	EPH
25.03.1952	Konzert in Liverpool [Orchester unbekannt]	Liverpool	- Haydn: 44. Symphonie - Dvořák: Cellokonzert - Brahms: 1. Symphonie	EPH
26.03.1952	Konzert in Preston [Orchester unbekannt]	Preston	- Schubert: [7.] Symphonie (Unvollendete) - Debussy: Prélude à l'après- midi d'un faune - Berlioz: Benvenuto Cellini, Ouvertüre - Brahms: 1. Symphonie	EPH
27.03.1952	Konzert in Hanley [Orchester unbekannt]	Hanley	- Schubert: [7.] Symphonie (Unvollendete) - Debussy: Prélude à l'après- midi d'un faune - Berlioz: Benvenuto Cellini, Ouvertüre - Brahms: 1. Symphonie	EPH
30.03.1952	Konzert in Liverpool [Orchester unbekannt]	Liverpool	- Wagner: Meistersingervorspiel - Händel: Orgelkonzert - Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Beethoven: 5. Symphonie	EPH
31.03.1952 01.04.1952 02.04.1952 03.04.1952	Konzert in Liverpool [Orchester unbekannt]	Liverpool	- Schubert: [7.] Symphonie (Unvollendete) - Debussy: Prélude à l'après- midi d'un faune - Berlioz: Benvenuto Cellini, Ouvertüre - Brahms: 4. Symphonie	EPH

08.04.1952	Konzert in Liverpool [Orchester unbekannt]	Liverpool	- Weber: Oberon, Ouvertüre - Mozart: 39. Symphonie - Petrassi: Orchesterkonzert [unspezifiziert] - Barber: Adagio for Strings - Strawinsky: Feuervogel Suite	EPH
09.04.1952	Konzert in Bolton [Orchester unbekannt]	Bolton	- Schubert: [7.] Symphonie (Unvollendete) - Debussy: Prélude à l'après- midi d'un faune - Berlioz: Benvenuto Cellini, Ouvertüre - Brahms: 1. Symphonie	EPH
27.04.1952	Radiokonzert mit dem Studio-Orchester Beromünster	Zürich	- Bach: Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ BWV 51 (Maria Stader) - Beethoven: 6. Symphonie	EPH
02.05.1952	Konzert mit dem Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI	Turin	- Pizzetti: Canzone di beni perduti - Honegger: 5. Symphonie - Beethoven: 4. Symphonie	EPH Reihenfolge der Werke: verm. Pizzetti in der Mitte
06.05.1952	Konzert in Strassburg [Orchester unbekannt]	Strassburg	- Pizzetti: Canzone di beni perduti - Strauss: 2. Hornkonzert (Abraham) - Brahms: 1. Symphonie	EPH
30.05.1952	Konzert anlässlich eines Festivals in Wien [Orchester unbekannt]	Wien	- Schönberg: Gurre-Lieder, Kantate	EPH
11.06.1952 12.06.1952	Konzert in Lissabon [Orchester unbekannt]	Lissabon	- Bach: 3. Brandenburgisches Konzert - Mozart: 40. Symphonie - Brahms: 2. Klavierkonzert (Sequeira Costa) - Debussy: La Mer	EPH
18.06.1952 19.06.1952	Konzert in Lissabon [Orchester unbekannt]	Lissabon	- Wagner: Meistersingervorspiel - Brahms: 2. Klavierkonzert (Sequeira Costa) - Beethoven: 3. Symphonie	EPH
26.06.1952	Konzert in Braga (bei Porto) [Orchester unbekannt]	Braga	- Mozart: 40. Symphonie - Brahms: 2. Klavierkonzert (Sequeira Costa) - Beethoven: 3. Symphonie	EPH
01.08.1952 03.08.1952	Konzert in Venedig [Orchester unbekannt]	Venedig	- Brahms: 4. Symphonie - Debussy: "Nuages" und "Fêtes" aus "Trois Nocturnes" - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	EPH
10.09.1952	Konzert in Montreux im Rahmen des Septembre musical mit dem Gürzenich Orchester Köln	Montreux	- Wagner: Meistersingervorspiel - Brahms: Violinkonzert (Nathan Milstein) - Beethoven: 3. Symphonie	EPH
25.09.1952	Konzert in Ascona [Orchester unbekannt]	Ascona	- Beethoven: 6. Symphonie - Liebermann: 1. Symphonie - Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn	EPH
28.09.1952	Radiokonzert mit dem Studio-Orchester Beromünster	Zürich	- Mozart: 40. Symphonie - Chopin: 1. Klavierkonzert (Mieczyslaw Horszowski)	EPH
02.10.1952	Konzert mit dem Orchestre National de France	Paris	- Geiser: Fantasie - Britten: Sinfonia da Requiem - Brahms: 2. Symphonie	EPH
06.10.1952	Konzert mit dem Orchestre National de France	Paris	- Petrassi: 2. Orchesterkonzert - Mozart: 40. Symphonie - Strauss: Don Quixote	EPH

09.10.1952	Konzert mit dem Orchestre National de France	Paris	- Berlioz: Le Carneval Romain, Ouvertüre - Hindemith: Philharmonisches Konzert - Beethoven: 3. Symphonie	EPH
13.10.1952	Konzert mit dem Orchestre National de France	Paris	- Haydn: 102. Symphonie - Barber: Adagio for Strings - Tschaikowsky: 6. Symphonie	EPH
21.10.1952	Radiokonzert mit dem Studio-Orchester Beromünster	Zürich	- Haydn: 102. Symphonie - Spisak: Streichersuite - Petrassi: 2. Orchesterkonzert	EPH Zusätzlich in der Radio-Zeitung: - Beethoven: Coriolan-Ouvertüre
07.11.1952	Konzert in der Comunale dell'Opera C. Felice, Genua	Opera C. Felice, Genua	- Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Mozart: 40. Symphonie - Beethoven: 3. Symphonie	1 Kritik: K 11.1 EPH
12.11.1952	Konzert im Teatro La Fenice in Venedig [Orchester unbekannt]	Teatro La Fenice, Venedig	- Mozart: 40. Symphonie - Brahms: Alt-Rhapsodie - Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Beethoven: Leonore-Ouvertüre Nr. 3	EPH
16.11.1952	Konzert im Teatro di San Carlo, Neapel [Orchester unbekannt]	Teatro di San Carlo, Neapel	- Schubert: [7.] Symphonie (Unvollendete) - Mahler: Das Lied von der Erde (Eugenia Zareska, Cesare Valletti)	EPH
01.12.1952 03.12.1952	5. Abonnementskonzert mit dem OSR	Genf & Lausanne	- Mozart: 40. Symphonie - Beethoven: 4. Klavierkonzert (Aeschbacher) - Honegger: 2. Symphonie - Wagner: Meistersingervorspiel	EPH
09.12.1952 10.12.1952 11.12.1952 12.12.1952	Konzert in Wien [Orchester unbekannt]	Wien	- Honegger: 5. Symphonie - Beethoven: Violinkonzert (Christian Furrer) - Tschaikowsky: 6. Symphonie	EPH
17.12.1952	Konzert in Strassburg [Orchester unbekannt]	Strassburg	- Sturzenegger: Triptychon - Stamitz: Violakonzert (Kurz) - Tschaikowsky: 5. Symphonie	EPH
18.12.1952	Radiokonzert mit dem Studio-Orchester Beromünster	Zürich	- Brahms: Violinkonzert (Anton Fietz) - Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn	EPH Dieses Konzert wird in der <i>Radio-Zeitung</i> nicht aufgeführt. Ev. nur geplant.
07.01.1953 08.01.1953	Konzert mit dem BBC Symphony Orchestra	London	- Honegger: 5. Symphonie - Mozart: 23. Klavierkonzert - Tschaikowsky: 6. Symphonie	EPH
13.01.1953	Konzert in Liverpool [Orchester unbekannt]	Liverpool	- Brahms: 3. Symphonie - Pizzetti: Canzone di beni perduti - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	EPH
14.01.1953	Konzert in Liverpool [Orchester unbekannt]	Liverpool	- Beethoven: 2. Symphonie - Beethoven: 2. Klavierkonzert (Osborn) - Beethoven: 7. Symphonie	EPH Vermerk in EPH: „Liverpool + 2 autres villes“
15.01.1953	Konzert an unbekanntem Ort in England	[unbekannt]	- Beethoven: 2. Symphonie - Beethoven: 2. Klavierkonzert (Osborn) - Beethoven: 7. Symphonie	EPH Vermerk in EPH: „Liverpool + 2 autres villes“
18.01.1953	Konzert an unbekanntem Ort in England	[unbekannt]	- Beethoven: 2. Symphonie - Beethoven: 2. Klavierkonzert (Osborn) - Beethoven: 7. Symphonie	EPH Vermerk in EPH: „Liverpool + 2 autres villes“

24.01.1953 25.01.1953 26.01.1953	Konzert in Brüssel [Orchester unbekannt]	Brüssel	- Mozart: 40. Symphonie - Mozart: 22. Klavierkonzert (Annie Fischer) - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	EPH
30.01.1953	Konzert in Edinburgh [Orchester unbekannt]	Edinburgh	- Mozart: 40. Symphonie - Honegger: 5. Symphonie - Beethoven: 3. Symphonie	EPH
31.01.1953	Konzert in Glasgow [Orchester unbekannt]	Glasgow	- Mozart: 40. Symphonie - Honegger: 5. Symphonie - Beethoven: 3. Symphonie	EPH
04.02.1953	Konzert in Aberdeen [Orchester unbekannt]	Aberdeen	- Wagner: Meistersingervorspiel - Mozart: Eine kleine Nachtmusik - Strawinsky: Feuervogel Suite - Tschaikowsky: 5. Symphonie	EPH
05.02.1953	Konzert in Dundee [Orchester unbekannt]	Dundee	- Wagner: Meistersingervorspiel - Mozart: Eine kleine Nachtmusik - Strawinsky: Feuervogel Suite - Tschaikowsky: 5. Symphonie	EPH
06.02.1953	Konzert in Edingurgh [Orchester unbekannt]	Edinburgh	- Berlioz: Le Carneval Romain, Ouverture - Haydn: 9. Symphonie - Debussy: La Mer - Brahms: 3. Symphonie	EPH
07.02.1953	Konzert in Glasgow [Orchester unbekannt]	Glasgow	- Berlioz: Le Carneval Romain, Ouverture - Haydn: 9. Symphonie - Debussy: La Mer - Brahms: 3. Symphonie	EPH
08.02.1953	Konzert in Glasgow [Orchester unbekannt]	Glasgow	- Wagner: Meistersingervorspiel - Mozart: Eine kleine Nachtmusik - Strawinsky: Feuervogel Suite - Tschaikowsky: 5. Symphonie	EPH
15.02.1953	Konzert mit dem Royal Philharmonic Orchestra	London	- Mozart: 40. Symphonie - Honegger: 2. Symphonie - Brahms: 1. Symphonie	EPH
26.02.1953	Konzert in Kopenhagen [Orchester unbekannt]	Kopenhagen	- Wagner: Meistersingervorspiel - Brahms: Violinkonzert (Saxensköld) - Westergaard: Pezzo concertante - Kodály: Präludium aus „Psalmus Hungaricus“	EPH
05.03.1953	Konzert in Kopenhagen [Orchester unbekannt]	Kopenhagen	- Beethoven: 1. Symphonie - Mozart: 2. Flötenkonzert - Holmboe, Vagn: 8. Symphonie (Sinfonia boreale)	EPH

08.03.- 19.04.1953	Tournee durch Israel, verm. mit dem Israel Philharmonic Orchestra	Israel	<ul style="list-style-type: none"> - Brahms: 4. Symphonie - Chopin: 1. Klavierkonzert - Mozart: 20. Klavierkonzert - Schumann: Klavierkonzert - Skrjabin: Le Poème de l'Extase - Bach: 6. Brandenburgisches Konzert - Prokofjew: 2. Violinkonzert - Mozart: 5. Violinkonzert - Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Mozart: 40. Symphonie - Beethoven: 3. Symphonie - Tschaikowsky: 5. Symphonie - Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune 	<p>EPH Insgesamt 25 Konzerte</p> <p>Von 3 Konzerten existieren Kritiken (s. unten)</p>
11.03.1953	5. Abonnementskonzert mit dem Israel Philharmonic Orchestra	Ohel Shem Hall, Tel Aviv	<ul style="list-style-type: none"> - Haydn: 95. Symphonie - Chopin: 2. Klavierkonzert (Sigi Weissenberg) - Brahms: 4. Symphonie 	1 Kritik: K 12.2
22.03.1953	7. Abonnementskonzert mit dem Israel Philharmonic Orchestra	Edison, Jerusalem	<ul style="list-style-type: none"> - Haydn: 95. Symphonie - Schumann: Klavierkonzert (Sigi Weissenberg) - Brahms: 4. Symphonie 	1 Kritik: K 12.2 Debut in Jerusalem
Anfang April 1953	8. Abonnementskonzert mit dem Israel Philharmonic Orchestra	Tel Aviv oder Jerusalem	<ul style="list-style-type: none"> - Bach: 6. Brandenburgisches Konzert - Mozart: 5. Violinkonzert (Jascha Heifetz) - Prokofjew: 2. Violinkonzert (Jascha Heifetz) - Skrjabin: Le Poème de l'Extase 	4 Kritiken: K 12.3
22.04.1953	Konzert mit dem Concertgebouworkest	Amsterdam	<ul style="list-style-type: none"> - Beethoven: Coriolan-Ouvertüre - Beethoven: 5. Klavierkonzert (Cor de Groot) - Beethoven: 3. Symphonie 	1 Kritik: K 12.4 EPH
25.04.1953	Konzert mit dem Concertgebouworkest	Amsterdam	<ul style="list-style-type: none"> - Beethoven: 7. Symphonie - Beethoven: 8. Symphonie 	EPH
29.04.1953	Konzert mit dem Concertgebouworkest	Amsterdam	<ul style="list-style-type: none"> - Beethoven: 4. Symphonie - Beethoven: 1. Violinromanze - Beethoven: 2. Violinromanze - Beethoven: 5. Symphonie 	EPH
02.05.1953 05.05.1953	Konzert mit dem Concertgebouworkest	Amsterdam	<ul style="list-style-type: none"> - Beethoven: 1. Symphonie - Beethoven: 9. Symphonie 	EPH
09.06.1953	Konzert mit dem Tonhalle Orchester Zürich	Tonhalle, Zürich	<ul style="list-style-type: none"> - Mozart: 40. Symphonie - Schumann: Cellokonzert (Pierre Fournier) - Strauss: Don Quixote 	EPH
05.06.1953	Konzert mit dem BBC Orchestra	London	<ul style="list-style-type: none"> - Berlioz: Les francs jüges, Ouvertüre - Bartók: Violakonzert - Schubert: [8.] Symphonie (Grosse) 	EPH
09.07.1953	Konzert in Scheveningen (Holland Festival) [Orchester unbekannt]	Scheveningen	<ul style="list-style-type: none"> - Petrassi: 1. Orchesterkonzert - Schumann: Klavierkonzert (Clara Haskil) - Beethoven: 4. Symphonie 	EPH
30.09.1953	Konzert in Brüssel [Orchester unbekannt]	Brüssel	<ul style="list-style-type: none"> - Schubert: [8.] Symphonie (Grosse) - Brenta: Arioso et moto perpetuo - Roy: Ballade 	EPH
06.10.1953	Konzert mit der Bernischen Musikgesellschaft (Pensionskassenkonzert)	Bern	<ul style="list-style-type: none"> - Beethoven: 4. Symphonie - Beethoven: Leonore-Ouvertüre Nr. 3 - Beethoven: 5. Symphonie 	EPH

15.10.1953	Konzert im Teatro di San Carlo, Neapel [Orchester unbekannt]	Teatro di San Carlo, Neapel	- Brahms: 3. Symphonie - Brahms: 1. Symphonie	EPH
18.10.1953	Konzert im Teatro di San Carlo, Neapel [Orchester unbekannt]	Teatro di San Carlo, Neapel	- Brahms: 4. Symphonie - Brahms: 2. Symphonie	EPH
23.10.1953	Konzert in der Comunale dell'Opera Carlo Felice, Genua	Opera Carlo Felice, Genua	- Beethoven: 4. Symphonie - Petrassi: 1. Orchesterkonzert - Brahms: 1. Symphonie	EPH
27.10.1953	Konzert in der Comunale dell'Opera C. Felice, Genua	Opera C. Felice, Genua	- Casella: Konzert für Orchester, op. 69 - Chopin: 2. Klavierkonzert (Clara Haskil) - Tschaikowsky: 4. Symphonie	EPH
31.10.1953	Konzert im Teatro La Fenice in Venedig [Orchester unbekannt]	Teatro La Fenice, Venedig	- Beethoven: Leonore-Ouvertüre Nr. 3 - Beethoven: 5. Symphonie - Brahms: 2. Symphonie	EPH
08.11.1953	Konzert in Florenz [Orchester unbekannt]	Teatro Comunale Florenz	- Schubert: [8.] Symphonie (Grosse) - Casella: Konzert für Orchester op. 69 - Strawinsky: Feuervogel Suite	EPH
16.11.1953	Radiokonzert mit dem Orchestre National de France	Paris	- Smetana: Die verkaufte Braut, Ouvertüre - Landré: 3. Symphonie - Bruckner: 4. Symphonie	EPH
19.11.1953	Radiokonzert mit dem Orchestre National de France	Paris	- Brahms: 3. Symphonie - Brahms: 1. Symphonie	EPH
23.11.1953	Radiokonzert mit dem Orchestre National de France	Paris	- Beethoven: 4. Symphonie - Schubert: [8.] Symphonie (Grosse)	EPH
26.11.1953	Radiokonzert mit dem Orchestre National de France	Paris	- Brahms: 4. Symphonie - Brahms: 2. Symphonie	EPH
29.11.1953	Konzert mit dem Tonhalle Orchester	Tonhalle, Zürich	- Beethoven: Leonore-Ouvertüre Nr. 3 - Schumann: Klavierkonzert (Geza Anda) - Brahms: 4. Symphonie	EPH
03.12.1953	Konzert mit dem Radiosymphonieorchester Dänemark	Kopenhagen	- Hindemith: Philharmonisches Konzert - Brahms: Alt-Rhapsodie (Else Brems) - Beethoven: 3. Symphonie	EPH
10.12.1953	Konzert mit dem Radiosymphonieorchester Dänemark	Kopenhagen	- Bentzon: Symphonische Variationen, op. 92 - Bartók: 2. Klavierkonzert (Geza Anda) - Brahms: 2. Symphonie	EPH
17.12.1953	Konzert in Palermo	Palermo	[Keine Angaben]	EPH
20.12.1953	Konzert in Palermo	Palermo	[Keine Angaben]	EPH
06.01.1954	Konzert mit dem BBC Symphony Orchestra (vermutlich Radiokonzert)	London	- Beethoven: Egmont-Ouvertüre - Casella: Konzert für Orchester, op. 69 - Mozart: 40. Symphonie - Gardner: 1. Symphonie, op. 2	EPH
08.01.1954 09.01.1954	Konzert mit dem BBC Symphony Orchestra (vermutlich Radiokonzert)	London	- Gabrieli, Giovanni: Sonata Pian' e Forte - Vivaldi: Konzert [unspezifiziert] - Hindemith: Philharmonisches Konzert - Tansman: Sinfonia piccola - Debussy: La Mer	EPH

10.01.1954	Konzert mit dem BBC Symphony Orchestra (vermutlich Radiokonzert)	London	- Mozart: Zauberflöte, Ouvertüre - Bach: 6. Brandenburgisches Konzert - Beethoven: 8. Symphonie - Rimski-Korsakow: Scheherazade	EPH
13.01.1954	Konzert mit dem BBC Symphony Orchestra (vermutlich Radiokonzert)	London	- Berlioz: Le Corsaire, Ouvertüre - Wagner: Siegfried-Idyll - Honegger: 2. Symphonie - Britten: Passacaglia aus Peter Grimes - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	EPH
15.01.1954 16.01.1954	Konzert mit dem BBC Symphony Orchestra (vermutlich Radiokonzert)	London	- Strauss: Don Juan - Busoni: Violinkonzert - Simpson: 1. Symphonie	EPH
17.01.1954	Konzert mit dem BBC Symphony Orchestra (vermutlich Radiokonzert)	London	- Beethoven: Egmont-Ouvertüre - Sibelius: En Saga - Strawinsky: Feuervogel Suite - Brahms: 4. Symphonie	EPH
20.01.1954	Konzert mit dem BBC Symphony Orchestra	London	- Mozart: 38. Symphonie (Prager) - Mahler: 9. Symphonie	EPH Vermerk in EPH: „(public)“
23.01.1954	Konzert in Brüssel [Orchester unbekannt]	Brüssel	- Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Brahms: 2. Klavierkonzert (Annie Fischer) - Brahms: 4. Symphonie	EPH
09.02.1954	Konzert in Liverpool [verm. mit dem Liverpool Philharmonic Orchestra]	Liverpool	- Weber: Euryanthe, Ouvertüre - Mozart: 40. Symphonie - Honegger: 2. Symphonie - Beethoven: 5. Symphonie	EPH
16.02.1954	Konzert in Walthamstow [Orchester unbekannt]	Walthamstow	- Wagner: Meistersingervorspiel - Wagner: Siegfried-Idyll - Schubert: [7.] Symphonie (Unvollendete) - Beethoven: 3. Symphonie	EPH
20.02.1954	Konzert im Teatro Nuovo, Mailand	Mailand	- Casella: Konzert für Orchester, op. 69 (Eduard del Pueyo) - Mozart: 26. Klavierkonzert (Eduard del Pueyo) - Beethoven: 4. Symphonie	1 Kritik: K 12.4 EPH
05.03.1954	Konzert in Edinburgh [Orchester unbekannt]	Edinburgh	- Bach: 3. Brandenburgisches Konzert - Strauss: Don Quixote (Antonio Janigro) - Brahms: 1. Symphonie	EPH
07.03.1954	Konzert in Glasgow [Orchester unbekannt]	Glasgow	- Mendelssohn: Die Hebriden, Ouvertüre - Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Mozart: Violinkonzert [unspezifiziert] - Schubert: [7.] Symphonie (Unvollendete) - Tschaikowsky: Francesca da Rimini	EPH
13.03.1954	Konzert mit dem Scottish National Orchestra	Usher Hall, Edinburgh	- Sibelius: 2. Symphonie - Beethoven: 2. Klavierkonzert (Yankoff) - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	2 Kritiken: K 13.1 In EPH durchgestrichen und auf 14.3. datiert!

16.03.1954	Konzert in Watford [Orchester unbekannt]	Watford	- Beethoven: Leonore- Ouvertüre Nr. 2 - Beethoven: Klavierkonzert [unspezifiziert] - Sibelius: 2. Symphonie	EPH
28.03.1954	Konzert in London [Orchester unbekannt]	Festival Hall, London	- Verdi: Requiem	EPH
April bis Mai 1954	23 Konzerte mit dem Israel Philharmonic Orchestra	Israel? Europa?	- Bach: 2. Violinkonzert (Arthur Grumiaux) - Berg: Violinkonzert (Arthur Grumiaux) - Mahler: 1. Symphonie - Vivaldi: L'Estro armonico [unspezifiziert] - Rachmaninow: 2. Klavierkonzert - Brahms: 1. Symphonie	EPH Vermerk: "Israel avril- mai 1954. 23 concerts."
Mai / Juni 1954	Konzert mit dem Orquestra Sinfónica do Porto im Rahmen des Circulo de Cultura Musical do Porto	Porto	- Brahms: 4. Symphonie - Mozart: 23. Klavierkonzert (Helena Moreira) - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	1 Kritik: K 13.2
14.07.1954	Konzert in Florenz [Orchester unbekannt]	Florenz	- Schubert: [7.] Symphonie (Unvollendete) - Beethoven: Leonore- Ouvertüre Nr. 3 - Brahms: 1. Symphonie	EPH
08.09.1954	Konzert in Montreux im Rahmen des Septembre musical mit dem Orchestre National de France	Montreux	- Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Beethoven: Violinkonzert (David Oistrach) - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	EPH
20.10.1954 21.10.1954	Konzert mit dem Orchester der Scala	La Scala, Mailand	- Strawinsky: Feuervogel Suite - Bettinelli: 1. Klavierkonzert (UA) (Ornella Santoliquido) - Brahms: 3. Symphonie	EPH Vermerk zu Bettinelli: „création“
01.11.1954 03.11.1954	3. Abonnementskonzert mit dem OSR	Genf & Lausanne	- Händel: 5. Concerto Grosso - Beethoven: 5. Klavierkonzert (Rudolf Firkušný) - Prokofjew: 5. Symphonie	EPH
08.11.1954	Konzert in Köln [Orchester unbekannt]	Köln	- Honegger: 2. Symphonie - Beethoven: 5. Klavierkonzert (Solomon) - Brahms: 1. Symphonie	EPH
11.11.1954 12.11.1954 13.11.1954 14.11.1954	Konzert in Wien [verm. Wiener Symphoniker]	Wien Musikverein, Grosser Saal	- Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Mahler: Das Lied von der Erde (Oralia Dominguez, Svet Svanholm) - Brahms: Alt-Rhapsodie	EPH Schalplatteneinspielung des Konzerts
17.11.1954	Konzert in Strassbourg [Orchester unbekannt]	Strassbourg	- Brahms: 2. Klavierkonzert (Kramer? unleserlich) - Beethoven: 3. Symphonie	EPH
29.11.1954 30.11.1954	Abonnementskonzert mit der Bernischen Musikgesellschaft	Bern	- Petrassi: 1. Orchesterkonzert - Bruch: Violinkonzert (Wolfgang Schneiderhahn) [verm. Nr. 1, g-Moll] - Beethoven: 3. Symphonie	EPH
01.12.1954	Konzert in Biel [Orchester unbekannt]	Biel	- Petrassi: [unspezifiziert] - Tschaikowsky: Klavierkonzert [unspezifiziert] (Geza Anda) - Beethoven: 3. Symphonie	EPH
17.12.1954 19.12.1954	Konzert in Madrid [Orchester unbekannt]	Madrid	- Brahms: 4. Symphonie - Debussy: Prélude à l'après- midi d'un faune - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	EPH

06.01.1955	Konzert in Monte Carlo [Orchester unbekannt]	Monte Carlo	- Brahms: 3. Symphonie - Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune - Strawinsky: Feuervogel Suite	EPH
Februar 1955	Konzert in Brüssel [Orchester unbekannt]	Brüssel	- Strawinsky: Pulcinella Suite - Prokofjew: 5. Klavierkonzert (Magaloff) - Tschaikowsky: 4. Symphonie	EPH Insgesamt 6 Konzerte mit diesem Programm
13.02.1955	Konzert mit der Association artistique des Concerts Colonne	Paris	- Mozart: 40. Symphonie - Strawinsky: Pulcinella Suite - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	EPH
20.02.1955	Konzert in Zürich [Orchester unbekannt]	Zürich	- Sibelius: 2. Symphonie - Mozart: Violinkonzert [unspezifiziert] - Strawinsky: Feuervogel Suite	EPH
04.03.1955	Konzert in Turin [Orchester unbekannt]	Turin	- Casella: [Keine Angaben] - Mozart: Flötenkonzert [unspezifiziert] - Guerini: Egloga per flauto - Schumann: 4. Symphonie	EPH
08.03.1955	Konzert in Rom [Orchester unbekannt]	Rom	- Vivaldi-Molinari: 8. Konzert (L'estro armonico) - Mozart: 40. Symphonie - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	EPH
12.03.1955	Konzert in Rom [Orchester unbekannt]	Rom	- Petrassi: Don Chisciotte - Ravel: Klavierkonzert für die linke Hand (Lya de Barberis) - Brahms: 3. Symphonie	EPH
20.03.1955	Konzert in Florenz [Orchester unbekannt]	Florenz	- Vivaldi-Molinari: 8. Konzert (L'estro armonico) - Jachino: 1. Klavierkonzert (Franco Capuana) - Beethoven: 3. Symphonie	EPH
April 1955	Konzert verm. mit dem Israel Philharmonic Orchestra	Israel	- Brahms: Alt-Rhapsodie (Marian Anderson) - Beethoven: 7. Symphonie - Mendelssohn: 3. Symphonie - Kaminski: Israel Sketches (UA)	EPH Vermerk zu Kaminski: „création“
Mai bis Juli 1955	Europatournee mit dem Israel Philharmonic Orchestra	Gem. EPH: Dänemark, Schweden, Paris, Rom, England, Niederlande, Brüssel	- Brahms: 4. Symphonie - Honegger: 2. Symphonie - Verdi: La forza del destino, Ouvertüre - Kaminski: Israel Sketches - Mendelssohn: 3. Symphonie	EPH Von einem Konzert gibt es ein Programmheft (s. unten)
03.05.1955	Konzert mit dem Israelischen Philharmonieorchester	Odd-Fellow Palaeet, Kopenhagen	- Brahms: 4. Symphonie - Honegger: 2. Symphonie - Kaminski: Israel Sketches - Verdi: La forza del destino, Ouvertüre	1 Programmheft: J 9.1
10.08.1955	Konzert in Buenos Aires [Orchester unbekannt]	Buenos Aires	- Brahms: 4. Symphonie - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	EPH
17.08.1955	Konzert in Buenos Aires [Orchester unbekannt]	Buenos Aires	- Honegger: 2. Symphonie - Strawinsky: Feuervogel Suite	EPH
24.08.1955	Konzert in Buenos Aires [Orchester unbekannt]	Buenos Aires	- Tschaikowsky: 5. Symphonie	EPH Verm. unvollständiges Programm
02.09.1955	Konzert in Buenos Aires [Orchester unbekannt]	Buenos Aires	- Beethoven: 7. Symphonie	EPH Verm. unvollständiges Programm

09.09.1955	Konzert in Montreux im Rahmen des Septembre musical mit dem Orchestre National de France	Montreux	- Brahms: 4. Symphonie - Dvořák: Cellokonzert (Pierre Fournier) - Strawinsky: Feuervogel Suite	EPH
14.09.1955	Konzert in Stockholm [Orchester unbekannt]	Stockholm	- Schubert: [7.] Symphonie (Unvollendete) - Bruckner: 7. Symphonie	EPH
21.09.1955	Konzert in Stockholm [Orchester unbekannt]	Stockholm	- Mendelssohn: Die Hebriden, Ouvertüre - Schumann: Cellokonzert (Pierre Fournier) - Brahms: 1. Symphonie	EPH
28.09.1955	Konzert in Stockholm [Orchester unbekannt]	Stockholm	- Petrassi: 1. Orchesterkonzert - Debussy: La Mer - Tschaikowsky: 6. Symphonie	EPH
05.10.1955	Konzert in Stockholm [Orchester unbekannt]	Stockholm	- Rosenberg: 3. Symphonie - Tschaikowsky: Violinkonzert (David Oistrach) - Beethoven: 7. Symphonie	EPH
16.10.1955	Konzert in Florenz [Orchester unbekannt]	Florenz	- Weber: Oberon, Ouvertüre - Bettinelli: 1. Klavierkonzert (Ornella Santoliquido) - Schubert: [8.] Symphonie (Grosse)	EPH Gem. EPH statt Schubert Eroica geplant, aber durchgestrichen
26.10.1955	Konzert in Neapel [Orchester unbekannt]	Neapel	- Cece: Orchesterkonzert [unspezifiziert] - Beethoven: 3. Symphonie	EPH
08.11.1955	Konzert in Wien [Orchester unbekannt]	Wien	- Weber: Oberon, Ouvertüre - Brahms: Doppelkonzert (Violine und Violoncello) - Mozart: 39. Symphonie - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	EPH [Solisten unleserlich]
November 1955	Radiokonzert mit dem Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester	Köln	- Wissmer: 2. Symphonie - Tschaikowsky: Francesca da Rimini	EPH
20.11.1955	Symphoniekonzert mit dem Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester	Funkhaus, Köln	- von Einem: Orchestermusik - Dvořák: Violinkonzert (Erno Valasek) - Sibelius: 2. Symphonie	1 Kritik: K 14.1 EPH Vermerk: „publique“
24.11.1955	Konzert mit dem Orchestre National de France	Paris	- Tschaikowsky: 6. Symphonie - Chopin: 2. Klavierkonzert (Samson François) - Skrjabin: Le Poème de l'extase	EPH
28.11.1955	Radiokonzert mit dem Orchestre National de France	Paris	- Beethoven: Trauermarsch * - Wissmer: 2. Symphonie - Schubert: [8.] Symphonie (Grosse)	EPH *Vermerk von PK: „Beethoven - Marche funebre (Honegger +)“. Verm. 2. Satz aus Eroica
01.12.1955	Konzert mit dem Orchestre National de France	Paris	- Honegger: 2. Symphonie, 2. Satz* - Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Mozart: Exsultate, jubilate (Vittoria de los Angeles) - Ravel: Deux mélodies hébraïques (Vittoria de los Angeles) - Strauss: 2 Orchesterlieder (Vittoria de los Angeles) - Beethoven: 3. Symphonie	EPH *verm. kurzfristig programmiert zu Ehren von Honeggers Tod (s. oben)
06.12.1955	Konzert mit dem Philharmonia Orchestra zu Sibelius' 90. Geburtstag	London	- Sibelius: 7. Symphonie - Sibelius: Tapiola - Sibelius: 2. Symphonie	EPH

14.12.1955	4. Abonnementskonzert mit dem Orchestre Municipal de Strassbourg	Palais de Fêtes, Strassbourg	- Beethoven: 1. Symphonie - Sibelius: 2. Symphonie	1 Programmheft: J 9.1 EPH
11.01.1956	Konzert mit dem Orchestra Stabile dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia	Rom	- Bettinelli: Sinfonia breve - Khatchaturian: Klavierkonzert (Carlo van Neste) - Beethoven: 7. Symphonie	EPH
15.01.1956	Konzert mit dem Orchestra Stabile dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia	Rom	- von Einem: Orchestermusik - Mozart: 39. Symphonie - Brahms: 3. Symphonie	EPH
22.01.1956	Konzert in Lyon [Orchester unbekannt]	Lyon	- Smetana: Die verkaufte Braut, Ouvertüre - Schumann: Klavierkonzert (Samson François) - Brahms: 1. Symphonie	EPH
Februar bis März 1956	Tournee durch Israel mit dem Israel Philharmonic Orchestra	Israel	- Brahms: 2. Klavierkonzert (Geza Anda) - Bruckner: 7. Symphonie	EPH [keine Angaben zur Anzahl der Konzerte]
März 1956	Konzert mit dem Royal Philharmonic Orchestra	London	- Händel: Feuerwerksmusik - Clarke: Trumpet Voluntary [in EPH Purcell angegeben] - Gluck: Alceste, Ouvertüre - Kodály: Tänze aus Galánta - Beethoven: 3. Symphonie	EPH
30.03.1956	Konzert mit der Association artistique des Concerts Colonne	Paris	- Mozart: 40. Symphonie - Mozart: Exsultate, jubilate (Elisabeth Schwarzkopf) - Brahms: 1. Symphonie - Wagner: Tristan, Vorspiel und Liebestod (Schwarzkopf) ⁷³⁰ - Strauss: 2 Lieder	1 unvollständiges Programmheft: J 9.1 Werke von Wagner und Strauss nur in EPH aufgeführt
April 1956	Konzert in Kopenhagen [Orchester unbekannt]	Kopenhagen	- Brahms: Tragische Ouvertüre - Brahms: 2. Klavierkonzert (Solomon) - Vaughan Williams: Tallis Fantasie - Petrassi: 1. Orchesterkonzert	EPH
April 1956	Konzert in Kopenhagen [Orchester unbekannt]	Kopenhagen	- Nicolai, Otto: Die lustigen Weiber von Windsor, Ouvertüre - Mendelssohn: Ein Sommernachtstraum, Nocturne und Scherzo - Liszt: 2. Ungarische Rhapsodie - Tschaikowsky: 5. Symphonie	EPH
April 1956	Konzert in Kopenhagen [Orchester unbekannt]	Kopenhagen	- Bach: 2. Violinkonzert, (André Gertler) - Strawinsky: Violinkonzert (André Gertler) - Beethoven: 3. Symphonie	EPH
April 1956	Konzert mit dem RIAS-Symphonieorchester	Berlin	- Petrassi: 1. Orchesterkonzert - Berg: Violinkonzert (Christian Ferras) - Beethoven: 3. Symphonie	EPH

⁷³⁰ Ob das Vorspiel hier tatsächlich gespielt wurde, lässt sich nicht abschliessend klären. Klecki schreibt in seinem eigenhändigen Konzertkalender lediglich „Tristan“, worauf im Anschluss die Sängerin genannt wird.

03.05.1956	Konzert verm. mit dem RTSI Orchestra	Lugano	- Schubert: [7.] Symphonie (Unvollendete) - Beethoven: Leonore-Ouvertüre Nr. 3 - Brahms: 1. Symphonie	EPH
30.05.1956	Konzert mit dem Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino (im Rahmen des XIX Maggio musicale fiorentino)	Teatro Comunale, Florenz	- Beethoven: Egmont-Ouvertüre - Beethoven: Violinkonzert (Nathan Milstein) - Beethoven: 3. Symphonie	1 Programmheft: J 9.1
Verm. 06.06.1956	Konzert mit dem Orchestre National de France	verm. Théâtre des Champs-Élysées, Paris	- Brahms: Ein deutsches Requiem (Maria Stader, Dietrich Fischer-Dieskau)	Programmheft: J 11.1 kein genaues Aufführungsdatum ⁷³¹
Juni/Juli 1956	1. Konzert in Buenos Aires [Orchester unbekannt]	Buenos Aires	- Bach: 1. Orchestersuite - Petrassi: 1. Orchesterkonzert - Brahms: 1. Symphonie	EPH
Juni/Juli 1956	2. Konzert in Buenos Aires [Orchester unbekannt]	Buenos Aires	- Castro: Corales Criollos - Sibelius: 2. Symphonie	EPH
Juni/Juli 1956	3. Konzert in Buenos Aires [Orchester unbekannt]	Buenos Aires	- Ficher: Salmo de Alegría - Spisak: Orchesterserenade - [Solokonzert] ⁷³² - Vaughan Williams: Tallis Fantasie - Debussy: La Mer	EPH
Juni/Juli 1956	4. Konzert in Buenos Aires [Orchester unbekannt]	Buenos Aires	- Williams: Poema de las campanas - [Solokonzert] - Mahler: 1. Symphonie. Oder: Das Lied von der Erde	EPH [Mahler noch nicht festgelegt]
Juni/Juli 1956	5. Konzert in Buenos Aires [Orchester unbekannt]	Buenos Aires	(- Gina Spera ou Laska unleserlich) - [Solokonzert] - Tschaikowsky: 6. Symphonie	EPH
Juni/Juli 1956	6. Konzert in Buenos Aires [Orchester unbekannt]	Buenos Aires	- Casella: Konzert für Streichorchester - Hindemith: Philharmonisches Konzert - Beethoven: 3. Symphonie	EPH
Juli/August 1956	1. Konzert in Chile [Orchester unbekannt]	Chile [keine genauere Angabe]	- Weber: Oberon, Ouvertüre - Honegger: 2. Symphonie - Beethoven: 4. Symphonie	EPH
Juli/August 1956	2. Konzert in Chile [Orchester unbekannt]	Chile [keine genauere Angabe]	- Beethoven: Leonore-Ouvertüre Nr. 3 - Mozart: Klavierkonzert [unspezifiziert] - Haydn: 9. Symphonie - Hindemith: Philharmonisches Konzert	EPH
Juli/August 1956	3. Konzert in Chile [Orchester unbekannt]	Chile [keine genauere Angabe]	- Bach: 1. Orchestersuite - Smetana: Die Moldau. Oder: Wagner: Tristan, Vorspiel - Mahler: 1. Symphonie	EPH [Smetana oder Wagner noch nicht festgelegt]

⁷³¹ Das Programmheft ist innerhalb des Nachlasses vermutlich in der falschen Mappe (1958 statt 1956) eingeordnet. 2011 ist beim Label Archipel (ARPCD 0535) eine Live-Aufnahme des *Deutschen Requiems* in dieser Besetzung erschienen, welche als Aufnahmedatum den 6. Juni 1956 verzeichnet. Kurioserweise ist auf dem CD-Cover ein nicht bekannter Mann abgebildet, bei dem es sich weder um Brahms, Fischer-Dieskau noch Klecki handelt.

⁷³² Die Solokonzerte in Buenos Aires, d. h. weder die Werke noch die Solisten, waren zum Zeitpunkt der Niederschrift der Programme im eigenhändigen Konzertkalender offenbar bekannt. Klecki notiert an den entsprechenden Stellen lediglich: „Soliste“.

Juli/August 1956	4. Konzert in Chile [Orchester unbekannt]	Chile [keine genauere Angabe]	- Brahms: 4. Symphonie - [unleserlich] - Debussy: La Mer	EPH
August 1956	1. Konzert in San Sebastian (Spanien) [Orchester unbekannt]	San Sebastian	- Tschaikowsky: 6. Symphonie - Strawinsky: Feuervogel Suite - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	EPH
August 1956	2. Konzert in San Sebastian (Spanien) [Orchester unbekannt]	San Sebastian	- Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Wagner: Tristan, Liebestod - Wagner: Meistersingervorspiel - Beethoven: 3. Symphonie	EPH
August 1956	3. Konzert in San Sebastian (Spanien) [Orchester unbekannt]	San Sebastian	- Weber: Oberon, Ouvertüre - Schubert: [7.] Symphonie (Unvollendete) - Brahms: 1. Symphonie	EPH
13.09.1956	Konzert mit dem Gürzenich-Orchester Köln im Rahmen des Septembre Musical	Montreux	- Honegger: 2. Symphonie - Dvořák: Violinkonzert (Nathan Milstein) - Beethoven: 7. Symphonie	EPH Vermerk: „Milstein“ ⁷³³
23.09.1956	Konzert im Rahmen des Sagra Musicale Umbra [Orchester unbekannt]	Perugia	- Beethoven: 9. Symphonie	EPH
15.10.1956	3. Konzert am Teatro Comunale Firenze	Teatro Comunale Firenze	- Schubert: [7.] Symphonie (Unvollendete) - Mozart: 27. Klavierkonzert (Clara Haskil) - Rocca: Quadri Sinfonici - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	1 unvollständiges Programmheft: J 9.1 EPH
21.10.1956	Konzert mit der Association artistique des Concerts Colonne	Paris	[Keine Angaben]	EPH
28.10.1956	Konzert mit der Association artistique des Concerts Colonne	Paris	- Vivaldi: 8. Konzert (L'estro armonico) - Liszt: 2. Klavierkonzert (Kramer) - Beethoven: 4. Symphonie	EPH
23.11.1956 25.11.1956	Konzert mit dem Orquesta Nacional	Palacio de la musica Monumental Cinema, Madrid	- Beethoven: 4. Symphonie - Bruckner: 7. Symphonie	1 Programmheft: J 9.1
30.11.1956 02.12.1956	Konzert mit dem Orquesta Nacional	Palacio de la musica Monumental Cinema, Madrid	- Honegger: 2. Symphonie - Beethoven: Leonore-Ouvertüre Nr. 3 - Mahler: 1. Symphonie	1 Anzeige (Vorschau im vorherigen Programmheft)
09.11.1956	Konzert in Madrid, verm. mit dem Orquesta Nacional	Verm. im Palacio de la musica Monumental	- Rodriguez: Harfenkonzert - Beethoven: 7. Symphonie	Alle Angaben aus EPH. Dort offensichtlich ungenaue Angaben. Unklar, welche Konzerte tatsächlich stattgefunden hatten. Gesichert ist, dass Klecki am 16.11.1956 die Streichersymphonie von Wissmer uraufgeführt hat. ⁷³⁴
16.11.1956	Konzert in Madrid, verm. mit dem Orquesta Nacional	Verm. im Palacio de la musica Monumental	- Beethoven: 4. Symphonie - Beethoven: 6. Symphonie	
23.11.1956	Konzert in Madrid, verm. mit dem Orquesta Nacional	Verm. im Palacio de la musica Monumental	- Mahler: 1. Symphonie - Wissmer: 3. Symphonie (Streicher)	
30.11.1956	Konzert in Madrid, verm. mit dem Orquesta Nacional	Verm. im Palacio de la musica Monumental	- Honegger: 2. Symphonie - Bruckner: 7. Symphonie	

⁷³³ Zwar nennt Klecki hier das Solokonzert nicht. Jedoch muss es sich um dasjenige Dvořáks handeln, worauf eine Liveeinspielung des Konzerts hindeutet. Sie erschien beim Radio Suisse Romande unter der Nummer RSR 6205 und enthält daneben einen Querschnitt des ganzen Festivals von 1956.

⁷³⁴ Gemäss Angaben der „Action Musicale Pierre Wissmer“.

07.01.1957	Konzert mit dem Symphonieorchester Köln (Gürzenich-Orchester)	Köln	- Berg: Violinkonzert (Gerber) - Bruckner: 7. Symphonie	EPH
17.01.1957	Konzert mit dem Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI	Turin	- Petrassi: 5. Orchesterkonzert - Mahler: Das Lied von der Erde - Vivaldi: 11. Konzert (L'estro armonico)	EPH
23.01.1957	<i>Konzert mit dem Orchestra Stabile dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia</i>	<i>Verm. im Teatro Argentina, Rom</i>	<i>- Vivaldi: 11. Konzert (L'estro armonico) - Brahms: 1. Klavierkonzert (Wilhelm Kempff) - Brahms: 2. Symphonie</i>	<i>EPH Vgl. Konzert vom 23.06.1957, verm. fand dieses Konzert erst dann statt.</i>
27.01.1957	Konzert mit dem Orchestra Stabile dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia	Verm. im Teatro Argentina, Rom	- Wagner: Meistersingervorspiel - Petrassi: 5. Orchesterkonzert - Tschaikowsky: 6. Symphonie	EPH
24.03.1957	Konzert mit dem London Philharmonic Orchestra	London	- Berlioz: Benvenuto Cellini, Ouvertüre - Grieg: Klavierkonzert (Eileen Joyce) - Barber: Adagio for Strings - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	EPH
01.04.1957	Konzert mit dem London Philharmonic Orchestra	London	- Delius: Eventyr - Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune - Strauss: Till Eulenspiegel - Sibelius: En Saga - Kodály: Hány János Suite	EPH
12.04.1957	Konzert in Helsinki [Orchester unbekannt]	Helsinki	- Haydn: 9. Symphonie - Beethoven: Leonore-Ouvertüre Nr. 3 - Brahms: 2. Symphonie	EPH
13.04.1957	Konzert in Helsinki [Orchester unbekannt]	Helsinki	- Beethoven: Coriolan-Ouvertüre - Brahms: 2. Symphonie	EPH
24.04.1957 26.04.1957	Konzert in Stockholm [Orchester unbekannt]	Stockholm	- Beethoven: 6. Symphonie - Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	EPH
01.05.1957 02.05.1957	Konzert in Stockholm [Orchester unbekannt]	Stockholm	- Alfven, Hugo: Dalarapsodi, op. 48 (1937) - Sibelius: 7. Symphonie - Beethoven: Violinkonzert (Ferras)	EPH
08.05.1957 10.05.1957	Konzert in Stockholm [Orchester unbekannt]	Stockholm	- Bucht: 3. Symphonie - Mahler: Lieder eines fahrenden Gesellen (Meyer) - Tschaikowsky: 6. Symphonie	EPH
15.05.1957 16.05.1957	Konzert in Stockholm [Orchester unbekannt]	Stockholm	- Brahms: Ein deutsches Requiem	EPH
23.05.1957	Konzert in Kopenhagen [Orchester unbekannt]	Kopenhagen	- Vivaldi: 11. Konzert (L'estro armonico) - Beethoven: 4. Symphonie - Nielsen: 5. Symphonie	EPH
27.05.1957	Konzert im Rahmen des "Mai Musical" in Bordeaux mit dem Orchestre Philharmonique de Bordeaux	Grand Théâtre Bordeaux	- Brahms: 3. Symphonie - De Falla: Noches en las jardines de España (Robert Casadesu)	Programmheft: J 10.1 Relevante Seiten befinden sich in K 30.1 EPH

07.06.1957	Konzert	London	Programm EPH: - Tschaikowsky: Romeo und Julia - Tschaikowsky: Klavierkonzert [unspezifiziert] - Tschaikowsky: 5. Symphonie	Programmheft: J 10.1 (Die ersten Seiten fehlen, Programm nicht ersichtlich) EPH
23.06.1957	Konzert mit dem Orchestra Stabile dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia	Teatro Argentina, Rom	- Vivaldi-Siloti: 11. Konzert (L'estro armonico), Fassung für Streichorchester - Brahms: 1. Klavierkonzert (Wilhelm Kempff) - Brahms: 2. Symphonie	Programmheft: J 10.1 EPH [vgl. 23.01.1957]
24.09.1957	Konzert im Rahmen des Septembre Musical mit dem Orchestre National de France	Montreux	- Debussy: La Mer - Mendelssohn: 2. Violinkonzert (Yehudi Menuhin) - Tschaikowsky: 5. Symphonie	Programmheft: J 10.1 EPH
Oktober 1957	Konzert in Brüssel [Orchester unbekannt]	Brüssel	- Brahms: Tragische Ouvertüre - Schubert: Unbekannt [Vermerk: "Choeur"] - Schönberg: Ein Überlebender aus Warschau - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	EPH
17.01.1958 18.01.1958	Konzert mit dem Cincinnati Symphony Orchestra	Music Hall, Cincinnati	- Vivaldi: 3. Konzert (L'estro armonico) - Beethoven: 4. Symphonie - Wagner: Siegfried-Idyll - Debussy: La Mer	1 Kritik: K 15.2
Anfang Febr. 1958	Konzert mit dem Baltimore Symphony Orchestra	Baltimore		
18.02.1958	Konzert mit dem Philadelphia Symphony Orchestra	Carnegie Hall, New York	- Brahms: 4. Symphonie - Honegger: 2. Symphonie - Debussy: La Mer	1 Kritik: K 15.1
März 1958	Konzert(e) in Mexiko	Mexiko		Erwähnung in Artikel: K 15.1
März 1958	Konzert in Portugal mit dem Orquesta Sinfonica Nacional	Teatro de Bellas Artes, Porto	- Weber: Oberon, Ouvertüre - Schubert: [7.] Symphonie (Unvollendete) - Tschaikowsky: 5. Symphonie	1 Kritik: K 15.2
verm. 08., 09., od. 10.06.1958	Konzert im Rahmen des Stockholms Festspel 1958	Stockholm	[Keine Angaben]	Programmheft: J 11.1 Relevante Seiten fehlen Ev. September: s. EPH
27.08.1958	Konzert in Venedig [Orchester unbekannt]	Venedig	- Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Brahms: 2. Klavierkonzert (Artur Rubinstein) - Tschaikowsky: 5. Symphonie	EPH
09.09.1958	Konzert im Rahmen des Septembre musical in Montreux mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks	Montreux	- Brahms: 3. Symphonie - Wagner: Siegfried-Idyll - Mahler: Kindertotenlieder (Fischer-Dieskau) - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	EPH
17.09.1958	Konzert in Stockholm [Orchester unbekannt]	Stockholm	- Berwald: Symphonie [unspezifiziert] - Haydn: Cellokonzert [unspezifiziert] (Pierre Fournier) - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	EPH
24.09.1958 26.09.1958	Konzert in Stockholm [Orchester unbekannt]	Stockholm	- Honegger: 2. Symphonie - Mozart: 19. Klavierkonzert (Frank Mannheimer) - Tschaikowsky: 4. Symphonie	EPH

01.10.1958 02.10.1958 03.10.1958	Konzert in Stockholm [Orchester unbekannt]	Stockholm	- Beethoven: 9. Symphonie	EPH
07.10.1958	Konzert in Malmö [Orchester unbekannt]	Malmö	- Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Wagner: Siegfried-Idyll - Sibelius: 1. Symphonie	EPH
14.10.1958	Konzert in Malmö [Orchester unbekannt]	Malmö	- Berwald: Symphonie [unspezifiziert] - Beethoven: Leonore- Ouvertüre Nr. 3 - Tschaikowsky: 6. Symphonie	EPH
11.10.1958	Konzert in Göteborg [Orchester unbekannt]	Göteborg	- Vivaldi: 3. Konzert (L'estro armonico) - Nystroem, Gösta: Theatersuite - Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Beethoven: 5. Symphonie	EPH
24.10.1958	Konzert in Helsinki	Helsinki	[Keine Angaben]	EPH
17.11.1958	Konzert mit dem Dallas Symphony Orchestra	Dallas	- Weber: Oberon, Ouvertüre - Schubert: [7.] Symphonie (Unvollendete) - Brahms: 1. Symphonie	EPH Vermerk in EPH: „1. con. Dallas U. S. A.“ Erstes Konzert als Chef des DSO
24.11.1958	Konzert mit dem Dallas Symphony Orchestra	Dallas	- Petrassi: 1. Orchesterkonzert - Wieniawski: Violinkonzert [unspezifiziert] (Michael Rabin) - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	EPH
29.11.1958	Konzert in Dallas	Dallas	EPH: „concerts avec Clyborn – Dallas Kidgore“ [Keine Angaben]	EPH
01.12.1958	Konzert mit dem Dallas Symphony Orchestra	Dallas	- Haydn: 9. Symphonie - Tschaikowsky: 5. Symphonie - Verm. ein weiteres Werk für Bariton und Orchester	EPH Vermerk in EPH: „Le. Warren bariton“
02.12.1958	Konzert in Dallas	Dallas	EPH: „concerts avec Clyborn – Dallas Kidgore“ [Keine Angaben]	EPH
06.12.1958	Konzert mit dem Dallas Symphony Orchestra	Dallas	- Starer, Robert: Rhapsodie für Violine und Orchester (Zvi Zeitlin) - Mendelssohn: (Auszüge aus) Die Heimkehr aus der Fremde ⁷³⁵	EPH Vermerk in EPH: „concert[o] for Israel- Aniversary“
08.12.1958	Konzert mit dem Dallas Symphony Orchestra und dem North Texas State College	Dallas	- Brahms: Ein deutsches Requiem (verm. englisch)	Kritik: K 33.1 EPH: genaues Datum

⁷³⁵ Ob es sich bei diesem Werk tatsächlich um Mendelssohns *Die Heimkehr aus der Fremde* handelt, kann nicht mit letzter Sicherheit belegt werden. Kleckis Eintrag im EPH ist unklar und lässt Interpretationsspielraum zu. Dort steht: From m „Stranger“ (Oratorio). Klecki passt im EPH die Sprache sehr oft dem Land an, in welchem ein Konzert stattfindet. In diesem Fall schreibt er die Werke in englischer Sprache hin. Im angelsächsischen Raum ist das Oratorium Mendelssohns unter der Bezeichnung *Son and stranger* bekannt, weshalb die Deutung, es handle sich hier um ebendiese Komposition, naheliegend erscheint.

15.12.1958	Konzert mit dem Dallas Symphony Orchestra	Dallas	- Tschaikowsky: Francesca da Rimini - Tschaikowsky: Nussknacker Suite - Barber: Adagio for Strings - Ravel: Rapsodie espagnole	EPH
05.01.1959	Konzert mit dem Dallas Symphony Orchestra	Dallas	- Mendelssohn: Die Hebriden, Ouvertüre - Cowell, Henry: 11. Symphonie - Vivaldi: Doppelkonzert (Violine und Cello) - Schumann: 4. Symphonie	EPH
12.01.1959	Konzert mit dem Dallas Symphony Orchestra	Dallas	- Mozart: 40. Symphonie - Honegger: 2. Symphonie - Bach: Orgelwerk ⁷³⁶ (Joice Jones) - Debussy: La mer	EPH
19.01.1959	Konzert mit dem Dallas Symphony Orchestra	Dallas	- Brahms: 1. Klavierkonzert (Philippe Entremont) - Sibelius: 2. Symphonie	EPH
26.01.1959	Konzert mit dem Dallas Symphony Orchestra	Dallas	- Casella: Konzert für Orchester, op. 69 - Wagner: Siegfried-Idyll - Wagner: Meistersingervorspiel - Beethoven: 5. Klavierkonzert (Claudio Arrau)	Artikel: K 33.1 Nur Beethoven erwähnt EPH: restliches Programm
03.02.1959	Konzert mit dem Dallas Symphony Orchestra	Dallas	- Riegger: Music for Orchestra - Bruch: Violinkonzert (Aaron Rosand) [verm. Nr. 1, g-Moll] - Mendelssohn: 3. Symphonie	EPH
09.02.1959	11. Abonnementskonzert des Dallas Symphony Orchestra	Dallas	- Beethoven: Egmont-Ouvertüre - Mozart: 24. Klavierkonzert (Andre Tschaikowsky) - Mahler: 1. Symphonie	Kritik: K 33.1 EPH: Figaro-Ouvertüre (Mozart) statt Egmont (Beethoven)
16.02.1959	12. Abonnementskonzert des Dallas Symphony Orchestra	Dallas	- Beethoven: 6. Symphonie - Beethoven: 5. Symphonie	Artikel: K 33.1 EPH: genaues Datum
24.02.1959	Konzert mit dem Orchestre National de France: 25 Jahr-Feierlichkeiten	Théâtre des Champs-Élysées, Paris	- Beethoven: Leonore-Ouvertüre Nr. 3 - Schumann: Klavierkonzert (Samson François) - Brahms: 1. Symphonie	Programmheft: J 12.1 (Titelblatt) + ein weiteres Heft mit anderem Konzert EPH: ohne Programm
04.-25.03.1959	Konzertreihe in Stockholm		Programme vgl. unten	Artikel: K 33.1
04.03.1959 08.03.1959	Konzert in Stockholm [Orchester unbekannt]	Stockholm	- Weber: Oberon, Ouvertüre - Wagner: Siegfried-Idyll - Mahler: Das Lied von der Erde	EPH
11.03.1959 12.03.1959	Konzert in Stockholm [Orchester unbekannt]	Stockholm	- Mozart: 40. Symphonie - Blomdahl, Karl-Birger: Kammerkonzert für Klavier, Blechbläser und Perkussion - Brahms: 2. Symphonie	EPH
14.03.1959	Konzert in Stockholm [Orchester unbekannt]	Stockholm	- Weber: Oberon, Ouvertüre - Larsson: Musik für Orchester - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	EPH Vermerk: „école“

⁷³⁶ Klecki notiert in seinem Konzertkalender lediglich: „Bach orgue, Joice Jones“.

18.03.1959 20.03.1959	Konzert in Stockholm [Orchester unbekannt]	Stockholm	- Spisak: Concerto giocoso - Beethoven: 1. Klavierkonzert (Otto Freudenthal) - Sibelius: 1. Symphonie	EPH
25.03.1959	Konzert in Stockholm [Orchester unbekannt]	Stockholm	- Atterberg: 6. Symphonie, c-Moll, op. 31 - Dvořák: Violinkonzert (Endre Wolf) - Debussy: La Mer	EPH
07.04.1959	Konzert mit dem Orchestre National de France	Paris	- Mahler: Das Lied von der Erde	Artikel: K 33.1 EPH
12.04.1959 13.04.1959	2 Konzerte in Brüssel [Orchester unbekannt]	Brüssel	- Honegger: 3. Symphonie - [Solokonzert] - Brahms: 1. Symphonie	Artikel: K 33.1 EPH Vermerk in EPH an 2. Stelle: „soliste?“ ohne weitere Angaben
21.4.-Mai 1959	Mehrere Konzerte in Lyon, Trieste und anderen italienischen Städten		[Keine Angaben]	Artikel: K 33.1 2 Konzerte in Lyon siehe unten
21.04.1959 22.04.1959	Konzert in Lyon [Orchester und Chor unbekannt]	Lyon	- Honegger: Le Roi David	EPH ⁷³⁷
Juni 1959	Konzerte in Porto		[Keine Angaben]	Artikel: K 33.1
23.07.1959 26.07.1959	Konzert mit dem Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino (verm. im Rahmen des XXII Maggio musicale fiorentino)	Teatro Comunale, Florenz	- Brahms: 4. Symphonie - Petrassi: 5. Orchesterkonzert (1. Auff. in Florenz) - Debussy: La Mer	Programmheft: J 12.1
Aug. 1959	Konzerte mit dem Concertgebouworkest	Scheveningen (Den Haag)	- Mahler: 1. Symphonie	Artikel: K 33.1
14.09.1959	Konzert anlässlich des 14. Festival international de Montreux mit dem Concertgebouworkest ⁷³⁸	Montreux	- Mahler: 1. Symphonie - Brahms: 2. Klavierkonzert (Claudio Arrau)	1 Kritik und 1 Interview: K 16.2
Ende Sept. 1959	Konzert mit den Filharmonii Narodowej	Warschau	- Honegger: 2. Symphonie - Lutoslawski: Konzert für Orchester - Brahms: 1. Symphonie	17 Kritiken: K 16.2, K 16.3 und K 16.4
Sept/Okt/ Nov 1959	Konzerte in Bologna, Wien, Lausanne und Genf			Erinnerung von Yvonne Klecki. Keine konkreten Quellen vorhanden.
04.11.1959 06.11.1959	3. Abonnementskonzert mit dem OSR	Victoria-Hall, Genf & Lausanne	- Berlioz: Benvenuto Cellini, Ouvertüre - Chopin: 2. Klavierkonzert (Harry Datyner) - Brahms: 1. Symphonie	Programmheft: J 12.1
10.11.1959 11.11.1959	Konzert mit dem Orchestra della Scala	Teatro alla Scala, Mailand	- Petrassi: 5. Orchesterkonzert - Mozart: 20. Klavierkonzert 466 (Martha Argerich) - Sibelius: 1. Symphonie	Programmheft: J 12.1
15.01.1960 17.01.1960	Konzert mit dem Pittsburgh Symphony Orchestra	Syria Mosque, Pittsburgh	- Weber: Oberon, Ouvertüre - Sibelius: Violinkonzert (Samuel Thaviu) - Tschaikowsky: 5. Symphonie	Programmheft: J 19.1! (zusammen mit anderen Einzelblättern)
21.03.1960	14. Subskriptionskonzert mit dem Vivaldi Orchestra in Dallas	Music Hall, Dallas	- Geminiani: Concerto Grosso e-Moll, op. 3 - Vivaldi: 3. Konzert (L'estro armonico) - Bruckner: 7. Symphonie	1 Kritik: K 17.1

⁷³⁷ Hierbei handelt es sich um den letzten Eintrag Kleckis in seinem eigenhändigen Programmheft.

⁷³⁸ Das Konzert wurde aufgezeichnet. Wenigstens das Klavierkonzert ist heute beim Lausanner Label „Claves Records“ wieder erhältlich; allerdings lediglich als Download über die gängigen Online-Plattformen.

03.05.1960	Konzert mit dem Orchestre National de France	Théâtre des Champs-Élysées, Paris	- Brahms: 3. Symphonie - Chopin: 1. Klavierkonzert (Maurizio Pollini) - Strawinsky: Feuervogel Suite	Programmheft: J 13.1 1 Kritik: K 33.1
06.09.1960	Konzert im Rahmen des Septembre musical de Montreux mit dem NDR Symphonieorchester Hamburg	Montreux	- Berlioz: Benvenuto Cellini, Ouvertüre - Brahms: Violinkonzert (Nathan Milstein) - Sibelius: 2. Symphonie	Programmheft: J 13.1 1 Kritik: K 17.2
09.10.1960 10.10.1960	Konzert mit dem Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia	verm. Warschau	- Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune - Brahms: 4. Symphonie - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	Programmheft: J 13.1 unvollständig
24.10.1960	Konzert mit dem Orchestre Symphonique NHK de Tokyo im Rahmen der Semaines Musicales de Paris	Salle Pleyel, Paris	- Roussel: Suite in F - Wolf: Harfenspieler I-III (Fischer-Dieskau) - Chopin: 2. Klavierkonzert (Alexander Uninski) - Mahler: Lieder eines fahrenden Gesellen (Fischer-Dieskau) - Beethoven: 5. Symphonie	Programmseite: K 30.1 Anzeige J 13.1: Maurizio Pollini étant souffrant M. Alexandre Uninsky a bien voulu venir pour participer à ce concert.
02.11.1960	Konzert mit dem Dallas Symphony Orchestra	Music Hall, Dallas	- Bach: Air aus Suite Nr. 2 (im Gedenken an Mack Harrell) - Mozart: 39. Symphonie - Hindemith: Philharmonisches Konzert - Dvořák: Cellokonzert (Gregor Piatigorsky)	1 Kritik: K 17.3
07.11.1960	3. Abonnementskonzert mit dem Orchestre de Chambre de Lausanne	Théâtre Municipal, Lausanne	- Mozart: 39. Symphonie - Wagner: Siegfried-Idyll - Honegger: 2. Symphonie	Programmheft: J 14.1 1 Kritik: K 33.1
14.11.1960 & verm. 16.11.1960	4. Abonnementskonzert mit dem OSR	Genf & Lausanne	- Mozart: 36. Symphonie (Linzer) (statt KV 338) - Strauss: Don Juan - Brahms: 4. Symphonie	Programmheft: J 13.1 K. ersetzt Böhm: Böhm étant subitement retenu par la maladie, l'OSR a eu la chance de pouvoir confier les concerts d'abonnement de Lausanne etc. à M. Paul Klecki avant son départ pour l'Amérique.
09.08.1961	Konzert mit dem Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo	Palais de Monaco	- Schumann: Manfred Ouvertüre - Mozart: 21. Klavierkonzert (Robert Casadesus) - Brahms: 1. Symphonie	Programmheft: J 14.1
Sept. 1961	Konzert anlässlich des Septembre musical in Montreux verm. mit dem Orchestre National de France	Montreux	Programm unbekannt	Sekundärliteratur ⁷³⁹
Anfang Okt. 1961 3x	Konzerte mit dem Orchestre National de France im Rahmen der Klubhauskonzerte in Basel, Zürich und Bern	Basel, Zürich, Bern	- Tschaikowsky: Romeo und Julia - Honegger: 2. Symphonie - Brahms: 2. Symphonie	Kritiken: K 18.2 und 18.3

⁷³⁹ Vgl. Monnard 2016, S. 106. In dieser Liste wird Klecki die Teilnahme am Septembre musical von 1961 zugeschrieben.

06.11.1961 & verm. 08.11.1961	3. Abonnementskonzert des OSR	Genf & Lausanne	- Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Bartók: 1. Violinkonzert (Isaac Stern) - Viotti: 22. Violinkonzert (Isaac Stern) - Beethoven: 2. Symphonie	Kritiken: K 34.1
1961	Konzert verm. mit dem Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino	Teatro Comunale, Florenz	- Brahms: 3. Symphonie - Fuga: Ultime lettere da Stalingrado - Strawinsky: Feuervogel Suite	Programmheft: J 14.1 (1. Seite fehlt)
18.02.1962	Konzert mit dem London Symphony Orchestra	Royal Festival Hall, London	- Schumann: 1. Symphonie - Mahler: Das Lied von der Erde (Nan Merriman, Fritz Uhl)	Programmheft: J 15.1
Anfang Apr. 1962	Letztes Abonnementskonzert des Los Angeles Symphony Orchestras	Los Angeles	- Debussy: Prélude à l'après- midi d'un faune - Strawinsky: Feuervogel Suite - Brahms: 4. Symphonie	3 Kritiken: K 18.4.2
18.04.1962	Spezialkonzert im Andenken an Bruno Walter mit dem Los Angeles Symphony Orchestra	Los Angeles	- Brahms: Ein deutsches Requiem	Erwähnung in Kritiken K 18.4.2
22.08.1962	Konzert mit den Wiener Philharmonikern anlässlich der Salzburger Festspiele	Grosses Festspielhaus Salzburg	- Kodály: Psalmus Hungaricus (Ernst Häfliger) - Beethoven: 9. Symphonie (Elisabeth Grümmer, Christa Ludwig, Ernst Häfliger, Walter Berry)	Widmung von Kodály in der Dirigierpartitur Kleckis: H 95.5 ⁷⁴⁰
07.09.1962	Konzert mit dem Tschechischen Philharmonieorchester anlässlich des Septembre musical	Montreux	- Beethoven: Egmont- Ouvertüre - Beethoven: 5. Klavierkonzert (Robert Casadesus) - Mahler: Das Lied von der Erde (Oralia Dominguez, Josef Traxel)	Programmheft: J 15. 1 unvollständig 1 Kritik: K 18.4.1
11.10.1962 12.10.1962	Konzert mit dem Chicago Symphony Orchestra	Orchestra Hall, Chicago	- Schubert: [7.] Symphonie (Unvollendete) - Wagner: Tristan, Vorspiel - Brahms: 1. Symphonie	1 Kritik: K 18.4.4
18.10.1962 19.10.1962	Konzert mit dem Chicago Symphony Orchestra	Orchestra Hall, Chicago	- Honegger: 2. Symphonie - Mendelssohn: 2. Violinkonzert (Wanda Wilkomirskaja) - Sibelius: 2. Symphonie	1 Kritik: K 18.4.4
25.10.1962 26.10.1962	Konzert mit dem Chicago Symphony Orchestra	Orchestra Hall, Chicago	- Wagner: Meistersingervorspiel - Tschaikowsky: 5. Symphonie - Debussy: Prélude à l'après- midi d'un faune - Strawinsky: Feuervogel Suite	Programmbblatt: J 15.1

⁷⁴⁰ Das restliche Programm wurde mittels der digitalen Archivdatenbank der Salzburger Festspiele unter der URL: www.salzburgerfestspiele.at (Stand: Mai 2019) ermittelt.

25.01.1963	Festkonzert aus Anlass des 50jährigen Bestandes der Mozartgemeinde Wien mit den Wiener Philharmonikern und dem Wiener Kammerchor	Theater an der Wien	- Holzer: Österreichische Bundeshymne - Mozart: 5. Violinkonzert (Wolfgang Schneiderhahn) - Mozart: Non temer, amato bene (Irmgard Seefried) - Mozart: Laudate Dominum aus Vesperae solennes de confessore (Irmgard Seefried) - Mozart: 39. Symphonie	Programmheft: J 16.1
Anfang Febr. 1963	1. Konzert mit den Wiener Philharmonikern in Bregenz	Kornmarkt-Theater Bregenz	- Schubert: [7.] Symphonie (Unvollendete) - Mozart: Klarinettenkonzert (Alfred Prinz) - Brahms: 4. Symphonie	1 Kritik: K 19.1
Anfang Febr. 1963	2. Konzert mit den Wiener Philharmonikern in Bregenz	Kornmarkt-Theater Bregenz	- Mozart: 39. Symphonie - Wagner: Siegfried-Idyll - Tschaikowsky: 6. Symphonie	1 Kritik: K 19.1
03.02.1963	Konzert mit den Wiener Philharmonikern in Salzburg	Neues Festspielhaus, Salzburg	- Weber: Oberon, Ouvertüre - Wagner: Siegfried-Idyll - Tschaikowsky: 6. Symphonie	Kritiken: K 19.1
04.02.1963	1. Konzert mit den Wiener Philharmonikern in Graz	Stephaniensaal, Graz	- Mozart: 39. Symphonie - Wagner: Siegfried-Idyll - Tschaikowsky: 6. Symphonie	Kritiken: K 19.1
05.02.1963	2. Konzert mit den Wiener Philharmonikern in Graz	Stephaniensaal, Graz	- Schubert: [7.] Symphonie (Unvollendete) - Mozart: Klarinettenkonzert (Alfred Prinz) - Brahms: 4. Symphonie	Kritiken: K 19.1
01.03.1963	9. Abonnementskonzert der Bernischen Musikgesellschaft	Casino, Bern	- Balmer: Symphonie, a-Moll	Kritik: K 19.2 (unvollständig) Sekundärliteratur ⁷⁴¹
03.05.1963	Konzert mit den Düsseldorfer Philharmonikern	Rheinhalle, Düsseldorf	- Berlioz: Benvenuto Cellini, Ouvertüre - Martinu: 2. Klavierkonzert (Rudolf Firkusny) - Tschaikowsky: 5. Symphonie	Kritiken: K 19.2
06.06.1963	1. Junifestkonzert mit der Tonhalle Gesellschaft Zürich	Tonhalle Zürich	- Wagner: Holländer-Ouvertüre - Mendelssohn: Violinkonzert (Zino Francescatti) - Prokofjew: 5. Symphonie	Kritiken: K 19.4
Aug. 1963	6. Abonnementskonzert des Orquesta Sinfónica Nacional	Teatro Colon, Buenos Aires	- Brahms: 4. Symphonie - Tschaikowsky: 5. Symphonie	Kritiken: K 33.1
03.09.1963	Konzert im Rahmen des Septembre Musical de Montreux mit dem Polnischen Nationalorchester Warschau	Grande Salle du Pavillon, Montreux	- Honegger: 3. Symphonie - Rachmaninow: 3. Klavierkonzert (Witold Malcuzynski) - Brahms: 4. Symphonie	Programmheft: J 16.1
10.09.1963	Konzert im Rahmen des Septembre Musical de Montreux mit dem Polnischen Nationalorchester Warschau	Grande Salle du Pavillon, Montreux	- Beethoven: 4. Klavierkonzert (Eugène Istomin) - Brahms: Doppelkonzert (Isaac Stern, Léonard Rose) - Beethoven: Trippelkonzert (Isaac Stern, Eugène Istomin, Léonard Rose)	Sekundärliteratur ⁷⁴²

⁷⁴¹ Vgl. Fuhrmann 2002, S. 23 (Abbildung des Programmblattes).

⁷⁴² Monnard 2016, S. 29 (Abbildung des Programmblattes).

07.11.1963 09.11.1963	Konzert verm. mit dem Japan Symphonic Philharmony Orchestra	Japan	- Weber: Oberon, Ouvertüre - Beethoven: 4. Symphonie - Brahms: 1. Symphonie	Programmheft: J 16.1
12.11.1963	Subskriptionskonzert mit dem Japan Symphonic Philharmony Orchestra	Tokyo Metropolitan Festival Hall	- Beethoven: 3. Symphonie - Debussy: Prélude à l'après- midi d'un faune - Strawinsky: Feuervogel Suite	Programmheft: J 16.1
29.11.1963	Konzert mit dem Japan Symphonic Philharmony Orchestra	Nagoya, Aichi Auditorium	- Weber: Oberon, Ouvertüre - Schubert: [7.] Symphonie (Unvollendete) - Tschaikowsky: 6. Symphonie	Programmheft: J 16.1
30.11.1963	Konzert mit dem Japan Symphonic Philharmony Orchestra	Tokyo Metropolitan Festival Hall	- Mozart: 39. Symphonie - Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Tschaikowsky: 6. Symphonie	Programmheft: J 16.1
Jan. 1964	3 Konzerte mit dem Radio- Symphonie-Orchester Berlin	Sendesaal des SFB	[Keine Angaben]	1 Kommentar: K 20.1
22.01.1964 24.01.1964	7. Abonnementskonzert mit dem OSR	Genf & Lausanne	- Beethoven: Egmont- Ouvertüre - Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Mahler: Das Lied von der Erde (Marga Höffgen, Ernst Haefliger)	Kritiken: K 18.4.1
06.02.1964 07.02.1964	Konzert mit dem Chicago Symphony Orchestra	Chicago	- Lutoslawski: Konzert für Orchester - Sibelius: 1. Symphonie	1 Kritik: K 20.2
13.02.1964 14.02.1964	Konzert mit dem Chicago Symphony Orchestra	Chicago	- Casella: Konzert für Orchester, op. 69 (Gina Bachauer) - Grieg: Klavierkonzert (Gina Bachauer) - Tschaikowsky: 5. Symphonie	1 Kritik: K 20.2
24.02.1964 25.02.1964	Konzert mit dem Seattle Symphony Orchestra	Seattle	- Weber: Oberon, Ouvertüre - Mozart: 39. Symphonie - Sibelius: 1. Symphonie	2 Kritiken: K 20.2
21.03.1964	Konzert mit den Berliner Philharmonikern	Philharmonie, Berlin	- Tschaikowsky: 1. Klavierkonzert (Nikita Magaloff) - Tschaikowsky: 6. Symphonie	Kritiken: K 20.3
08.04.1964 09.04.1964	Die grosse Symphonie, 7. Konzert mit den Wiener Philharmonikern	Wien	- Haydn: 95. Symphonie - Liszt: 1. Klavierkonzert (Jorge Bolet)	Programmheft: J 17.1
21.04.1964	Konzert mit dem Orchestre National de France	Théâtre des Champs-Élysées, Paris	- Mozart: 39. Symphonie - Mahler: Das Lied von der Erde (Nan Merriman, Ernst Haefliger)	Programmheft: J 17.1
26.04.1964	Konzert mit dem Orchestre de la R. T. B. anlässlich der jährlichen Gala der „Amis de l'Université hébraïque de Jérusalem“	Palais des Beaux- Arts, Bruxelles	- Weber: Oberon, Ouvertüre - Prokofjew: 3. Klavierkonzert (Julius Katchen) - Beethoven: 7. Symphonie	Kritiken: K 20.4 und 20.5
Anfang Juni 1964	Konzert mit dem San Francisco Symphony Orchestra	San Francisco	- Beethoven: Coriolan- Ouvertüre - Beethoven: 4. Symphonie - Strauss: Don Quixote (Robert Sayre)	Kritiken: K 20.5 und 20.6

14.09.1964	1. Symphoniekonzert anlässlich der Berliner Festwochen 1964 mit dem Berliner Philharmonischen Orchester	Philharmonie, Berlin	- Honegger: 3. Symphonie - Wolf: Harfenspieler I-III (Fischer-Dieskau) - Mahler: Lieder eines fahrenden Gesellen (Fischer-Dieskau) - Lutoslawski: Konzert für Orchester	Programmheft: J 17.1 zusätzlich der offizielle Almanach
08.10.1964 09.10.1964	1. Abonnementskonzert der Bernischen Musik Gesellschaft mit dem Berner Symphonieorchester	Casino, Bern	- Weber: Oberon, Ouvertüre - Honegger: 2. Symphonie - Brahms: 4. Symphonie	Programmblatt: J 17.1
05.11.1964 06.11.1964	3. Abonnementskonzert der Bernischen Musikgesellschaft mit dem Berner Symphonieorchester	Casino, Bern	- Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Wissmer: 4. Symphonie (UA) - Beethoven: 4. Klavierkonzert (Philippe Entremont)	Programmheft: J 18.1!
Mitte Nov. 1964	Konzert in Dänemark	Dänemark	- Weber: Oberon, Ouvertüre - Mozart: 39. Symphonie - Strauss: Don Quixote (Erling Blondal Bengtsson)	1 Kritik: K 20.7
26.11.1964	3. Symphoniekonzert mit dem Berner Symphonieorchester	Casino, Bern	- Hindemith: Philharmonisches Konzert, Variationen für Orchester - Beethoven: 3. Symphonie	Programmheft: J 18.1
03.12.1964 04.12.1964	5. Abonnementskonzert der Bernischen Musikgesellschaft mit dem Berner Symphonieorchester	Casino, Bern	- Mozart: 40. Symphonie - Mahler: Das Lied von der Erde (Kerstin Meyer, Ernst Haefliger)	Programmheft: J 18.1
11.03.1965 12.03.1965	9. Abonnementskonzert der Bernischen Musikgesellschaft mit dem Berner Symphonieorchester	Casino, Bern	- Vivaldi: 8. Konzert (L'estro armonico) (Ruggiero Ricci) - Glasunow: Violinkonzert (Ruggiero Ricci) - Sibelius: 1. Symphonie	Programmheft: J 18.1
25.03.1965 26.03.1965	10. Abonnementskonzert der Bernischen Musikgesellschaft mit dem Berner Symphonieorchester	Casino, Bern	- Beethoven: Egmont-Ouvertüre - Beethoven: 4. Symphonie - Strauss: Also sprach Zarathustra	Programmheft: J 18.1
08.04.1965	8. Symphoniekonzert mit dem Berner Symphonieorchester	Casino, Bern	- Berlioz: Benvenuto Cellini, Ouvertüre - Mendelssohn: 2. Violinkonzert (Eva Zurbrügg) - Prokofjew: 5. Symphonie	Programmheft: J 18.1
06.05.1965	Letztes Abonnementskonzert der Bernischen Musikgesellschaft mit dem BSO	Casino, Bern	- Migé: Rondeau symphonique [Keine weiteren Angaben]	Programmheft: J 26.1 (Im Lauftext erwähnt)
22.05.1965	Konzert mit der Tschechischen Philharmonie	verm. Prag	- Schönberg: Verklärte Nacht - Haydn: 2. Cellokonzert (André Navarra) - Mahler: Das Lied von der Erde (Věra Soukupová, Beno Blachut)	Programmheft: J 18.1
Mai 1965	Konzert mit dem New Philharmonia Orchestra	Royal Festival Hall, London	- Mahler: Drei Lieder mit Orchester (Wo die schönen Trompeten blasen, Rheinlegendchen, Ich bin der Welt abhanden gekommen) - Wolf: Italienische Serenade, G-Dur - Hindemith: 3 Lieder aus „Sechs Lieder aus ‚Das Marienleben‘“ - Tschaikowsky: 5. Symphonie	Programmheft: J 18.1

30.07.1965	Konzert mit dem New Philharmonia Orchestra	Argentinien	- Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Fauré: Siciliana aus Pelleas et Mélisande - Mozart: 4. Hornkonzert - Beethoven: 7. Symphonie	Programmblatt: J 18.1
14.08.1965	Konzert im Rahmen des Long Island Festivals mit dem New Philharmonia	Long Island Arts Center, New York	- Delius: Intermezzo aus "A Village Romeo and Juliet" - Dvořák: Cellokonzert - Tschaikowsky: 5. Symphonie	Programmheft: J 18.1 zusätzlich: Generalprogramm des Festivals
24.08.1965	Konzert mit dem Gürzenich Orchester Köln im Rahmen des Septembre Musical de Montreux	Grande Salle du Paviollon, Montreux	- Beethoven: Leonore-Ouvertüre Nr. 3 - Bach: 1. Violinkonzert (Nathan Milstein) - Mozart: 4. Violinkonzert (Nathan Milstein) - Beethoven: 3. Symphonie	Programmheft: J 18.1 zusätzlich: Anzeigenheft für das Festival
23.09.1965	2. Symphoniekonzert mit dem Berner Symphonieorchester	Casino, Bern	- Haydn: 95. Symphonie - Bruckner: 4. Symphonie	Programmheft: J 19.1
13.10.1965	Konzert mit der Zagreber Philharmonie	Zagreb	- Strawinsky: Feuervogel Suite - Sibelius: Violinkonzert (Dejan Bravnicar) - Brahms: 4. Symphonie	1 Kritik: K 20.9.3
23.10.1965 25.10.1965	Konzert mit dem Orchestra della Scala	Teatro alla Scala, Mailand	- Beethoven: Coriolan-Ouvertüre - Prokofjew: 2. Violinkonzert (Nathan Milstein) - Brahms: 3. Symphonie	Programmheft: J 18.1
16.12.1965	5. Symphoniekonzert mit dem Berner Symphonieorchester	Casino, Bern	- Strauss: Don Juan - Sibelius: 7. Symphonie - Beethoven: 3. Klavierkonzert (Michael Studer)	Programmheft: J 19.1
18.01.1966	Symphoniekonzert mit dem New Philharmonia Orchestra (Season 65-66)	Royal Festival Hall, London	- Schönberg: Verklärte Nacht - Tschaikowsky: Francesca da Rimini - Brahms: 1. Klavierkonzert (Shura Cherkassky)	Programmheft: J 19.1
05.02.1966	Konzert mit dem Israel Philharmonic Orchestra	Israel	- Bach: 2. Violinkonzert (Yehudi Menuhin) - Mendelssohn: 2. Violinkonzert (Yehudi Menuhin) - Sibelius: 1. Symphonie	Programmheft: J 19.1
01.03.1966	Symphoniekonzert mit dem London Philharmonic Orchestra	Royal Festival Hall, London	- Brahms: Violinkonzert (Henryk Szeryng) - Mozart: 39. Symphonie - Lutoslawski: Konzert für Orchester	Programmheft: J 19.1
06.03.1966	Symphoniekonzert mit dem London Philharmonic Orchestra	Foyal Festival Hall, London	- Weber: Oberon, Ouvertüre - Dvořák: Cellokonzert (Radu Aldulescu) - Sibelius: 2. Symphonie	Programmheft: J 19.1
Mitte März 1966 verm. 2x	9. Abonnementskonzert der Bernischen Musikgesellschaft	Casino, Bern	- Beethoven: Violinkonzert (Henryk Szeryng) - Tschaikowsky: 6. Symphonie	1 Kritik: K 21.1
17.03.1966	8. Symphoniekonzert mit dem Berner Symphonieorchester	Casino, Bern	- Wagner: Tristan, Vorspiel und Liebestod - Vogel: Violinkonzert (Andrej Lutschg) - Mozart: 39. Symphonie	Programmheft: J 19.1
31.03.1966	Symphoniekonzert mit dem New Philharmonia Orchestra	Royal Festival Hall, London	- Brahms: 3. Symphonie - Wagner: Siegfried-Idyll - Rimski-Korsakow: Scheherazade	Programmheft: J 19.1

05.04.1966	Symphoniekonzert mit dem New Philharmonia Orchestra	Royal Festival Hall, London	- Berlioz: Benvenuto Cellini, Ouvertüre - Tschaikowsky: Violinkonzert (Henryk Szeryng) - Prokofjew: 5. Symphonie	Programmheft: J 19.1 (1 Übersicht und 1 unvollständiges Programm)
22.07.1966	Symphoniekonzert im Rahmen des Dubrovnik Summer Festivals mit dem Zagreb Philharmonic Orchestra	Drzic Square, Dubrovnik	- Strawinsky: Feuervogel Suite - Prokofjew: 1. Violinkonzert (Dejan Bravnicar) - Brahms: 4. Symphonie	Programmheft: J 19.1 (Generalprogramm)
13.08.1966	1. Symphoniekonzert anlässlich Intern. Musikfestwochen Luzern mit dem Schweizerischen Festspielorchester	Kunsthhaus, Luzern	- Beethoven: 8. Symphonie - Mozart: 24. Klavierkonzert (Clifford Curzon) - Lutoslawski: Konzert für Orchester	Programmheft: J 19.1 (Generalprogramm)
10.11.1966	4. Symphoniekonzert des Bernischen Orchestervereins mit dem Berner Symphonieorchester	Casino, Bern	- Brahms: Doppelkonzert (Hansheinz Schneeberger, Rolf Looser) - Schostakowitsch: 5. Symphonie	Programmheft: J 20.1 (Generalprogramm)
01.12.1966 02.12.1966	5. Abonnementskonzert mit dem Berner Symphonieorchester	Casino, Bern	- Hindemith: Mathis der Maler, Symphonie - Prokofjew: 3. Klavierkonzert (Gina Bachauer) - Mendelssohn: 3. Symphonie	Programmheft: J 19.1
12.12.1966 14.12.1966	6. Abonnementskonzert mit dem OSR	Victoria-Hall, Genf & Théâtre de Beaulieu, Lausanne	- Strauss: Don Juan - Wissmer: 4. Symphonie - Brahms: 2. Klavierkonzert (Bruno Leonardo Gelber)	Programmheft: J 19.1 (+ 1 Generalprogramm)
1966 verm. 1. Hälfte	Konzert verm. mit dem Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino	Teatro Comunale, Florenz	- Mozart: 39. Symphonie - Bruckner: 7. Symphonie	Programmheft: J 19.1 (1. Seite mit Datum fehlt)
Verm. November 1966	Konzert mit dem Orchestra Stabile dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia	Verm. Teatro Argentina, Rom	- Tschaikowsky: 1. Klavierkonzert - Brahms: 1. Symphonie	Unvollständiges Programmheft: J 19.1
09.03.1967	8. Symphoniekonzert des Bernischen Orchestervereins mit dem Berner Symphonieorchester	Casino, Bern	- Schönberg: Verklärte Nacht - Schubert: [8.] Symphonie (Grosse)	Programmheft: J 20.1 (Generalprogramm)
25.09.1967	Konzert anlässlich des Septembre Musical in Montreux mit dem Nationalen Symphonieorchester des polnischen Rundfunks	Salle du Pavillon, Montreux	- Wagner: Lohengrin, Vorspiel - Chopin: 2. Klavierkonzert (Nikita Magaloff) - Mahler: 4. Symphonie (Teresa Stich-Randall)	Generalprogramm: J21.1
28.09.1967 29.09.1967	1. Abonnementskonzert der Bernischen Musikgesellschaft mit dem Berner Symphonieorchester	Casino, Bern	- Haydn: 96. Symphonie - Mozart: Exsultate, jubilate (Teresa Stich-Randall) - Mahler: 4. Symphonie (Teresa Stich-Randall)	Generalprogramm: J 21.1
01.10.1967	Konzert anlässlich des Septembre Musical in Montreux mit dem Nationalen Symphonieorchester des polnischen Rundfunks	Salle du Pavillon, Montreux	- Beethoven: 9. Symphonie (Stefania Woytowicz, Krystyna Szostek-Radkova, Bohdan Paprocki, Edmund Kossowski)	Generalprogramm: J 21.1
09.10.1967 11.10.1967	1. Abonnementskonzert des OSR	Victoria-Hall, Genf & Théâtre de Beaulieu, Lausanne	- Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Beethoven: Violinkonzert (Arthur Grumiaux) - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	2 Programmhefte: J 21.1 (+ Generalprogramm) Kritiken K 34.1
19.10.1967 20.10.1967	2. Abonnementskonzert der Bernischen Musikgesellschaft mit dem Berner Symphonieorchester	Casino, Bern	- Smetana: Die Moldau - Dvořák: Violinkonzert (Josef Suk) - Beethoven: 3. Symphonie	Generalprogramm: J 21.1

01.11.1967	2. Concert symphonique de la ville mit dem OSR	Victoria Hall, Genf	- Brahms: Tragische Ouvertüre - Weber: 1. Klarinettenkonzert (Robert Gugolz) - Beethoven: 3. Symphonie	Kritiken: K 34.1
22.11.1967 & verm. 24.11.1967	4. Abonnementskonzert des OSR	Victoria-Hall, Genf & Théâtre de Beaulieu, Lausanne	- Weber: Oberon, Ouvertüre - Mahler: Lieder eines fahrenden Gesellen (Maureen Forrester) - Brahms: Alt-Rhapsodie (Maureen Forrester) - Beethoven: 5. Symphonie	2 Programmhefte: J 21.1 (+ Generalprogramm) Kritik: K 34.1
30.11.1967	3. Symphoniekonzert des Bernischen Orchestervereins mit dem Berner Symphonieorchester	Casino, Bern	- Brahms: 3. Symphonie - Tschaikowsky: Manfred Symphonie	Generalprogramm: J 21.1
06.12.1967 verm. 08.12.1967	5. Abonnementskonzert des OSR	Victoria-Hall, Genf & Théâtre de Beaulieu, Lausanne	- Mozart: 40. Symphonie - Schumann: Klavierkonzert (Annie Fischer) - Lutoslawski: Konzert für Orchester	2 Generalprogramme: J 21.1 Kritik K 34.1
20.12.1967 & verm. 22.12.1967	6. Abonnementskonzert des OSR	Victoria-Hall, Genf & Théâtre de Beaulieu, Lausanne	- Brahms: Violinkonzert (Henryk Szeryng) - Mahler: 1. Symphonie	2 Programmhefte: J 21.1 (+ Generalprogramm)
07.03.1968 08.03.1968	7. Abonnementskonzert der Bernischen Musikgesellschaft mit dem Berner Symphonieorchester	Casino, Bern	- Vivaldi: 11. Konzert (L'estro armonico) - Schoeck: Violinkonzert (quasi una fantasia) (Ulrich Lehmann) - Schubert: [8.] Symphonie (Grosse)	Generalprogramm: J 21.1
20.03.1968 & verm. 22.03.1968	10. Abonnementskonzert des OSR	Victoria-Hall, Genf & Théâtre de Beaulieu, Lausanne	- Beethoven: 1. Klavierkonzert (Vladimir Ashkenazy) - Tschaikowsky: 5. Symphonie	2 Generalprogramme: J 21.1 (+ 2 Blätter des Konzertprogramms)
31.03.1968	Konzert mit dem London Philharmonic Orchestra	Royal Festival Hall, London	- Weber: Freischütz, Ouvertüre - Beethoven: Violinkonzert (Yehudi Menuhin) - Sibelius: 1. Symphonie	Unvollständiges Programmheft: J 21.1
04.04.1968 05.04.1968	8. Abonnementskonzert der Bernischen Musikgesellschaft mit dem Berner Symphonieorchester	Casino, Bern	- Casella: Konzert für Orchester, op. 69 (Bruno L. Gelber) - Beethoven: 3. Klavierkonzert (Bruno L. Gelber) - Brahms: 2. Symphonie	Generalprogramm: J 21.1
18.04.1968	8. Symphoniekonzert des Bernischen Orchestervereins mit dem Berner Symphonieorchester	Casino, Bern	- Schumann: 4. Symphonie - Khatchaturian: Violinkonzert (Anton Fietz) - Dvořák: 4 Slawische Tänze	Programmheft: J 21.1 Generalprogramm: J 21.1
02.05.1968 03.05.1968	9. Abonnementskonzert der Bernischen Musikgesellschaft mit dem Berner Symphonieorchester	Casino, Bern	- Verdi: Requiem (Elisabeth Söderström, Kerstin Meyer, Richard Lewis, Kim Borg, Cäcilienverein der Stadt Bern, Berner Liedertafel)	3 Programmhefte: J 21.1 Generalprogramm: J 21.1 Kritik: K 34.1 Letztes Konzert als Chef des BSO
08.05.1968	Extrakonzert mit dem OSR und Arthur Rubinstein	Victoria-Hall, Genf	- Beethoven: 1. Symphonie - Mozart: 23. Klavierkonzert (Artur Rubinstein) - Chopin: 1. Klavierkonzert (Artur Rubinstein) - Chopin: Scherzo Nr. 2 (Zugabe)	2 Generalprogramme: J 21.1 Kritik: K 34.1

Ende Mai 1968	Eröffnungskonzert anlässlich des 13ème Festival International de Lausanne mit dem OSR	Lausanne	- Beethoven: 1. Symphonie - Mozart: 23. Klavierkonzert (Artur Rubinstein) - Chopin: 1. Klavierkonzert (Artur Rubinstein)	Kritik: K 34.1 (dasselbe Programm wie oben beim Extrakonzert)
23.06.1968	Konzert mit dem OSR anlässlich einer Japan Tournée gemeinsam mit E. Ansermet	Tokyo Bunka Kaikan	- Beethoven: 5. Symphonie - Wagner: Siegfried-Idyll - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	Generalprogramm: J 21.1 1 Kritik: K 22.1 Leitung: Klecki
25.06.1968	Konzert mit dem OSR anlässlich einer Japan Tournée gemeinsam mit E. Ansermet	Tokyo Bunka Kaikan	- Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Hindemith: Mathis der Maler, Symphonie - Tschaikowsky: 5. Symphonie	Generalprogramm: J 21.1 1 Kritik: K 22.1 Leitung: Klecki
28.06.1968	Konzert mit dem OSR anlässlich einer Japan Tournée gemeinsam mit E. Ansermet	Kanagawa Kenritsu Ongakudo, Yokohama	- Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Hindemith: Mathis der Maler, Symphonie - Tschaikowsky: 5. Symphonie	Generalprogramm: J 21.1
30.06.1968	Konzert mit dem OSR anlässlich einer Japan Tournée gemeinsam mit E. Ansermet	Kyoto Kaikan, Kyoto	- Beethoven: 5. Symphonie - Wagner: Siegfried-Idyll - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	Generalprogramm: J 21.1
03.07.1968	Konzert mit dem OSR anlässlich einer Japan Tournée gemeinsam mit E. Ansermet	Festival hall, Osaka	- Beethoven: 5. Symphonie - Wagner: Siegfried-Idyll - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	Generalprogramm: J 21.1
05.07.1968	Konzert mit dem OSR anlässlich einer Japan Tournée gemeinsam mit E. Ansermet	Okayama Shimin Kaikan, Okayama	- Beethoven: 5. Symphonie - Wagner: Siegfried-Idyll - Mussorgski (Ravel): Bilder einer Ausstellung	Generalprogramm: J 21.1
07.10.1968 09.10.1968	1. Abonnementskonzert des OSR	Victoria-Hall, Genf & Théâtre de Beaulieu, Lausanne	- Beethoven: Leonore- Ouvertüre Nr. 3 - Tschaikowsky: Violinkonzert (Itzhak Perlman) - Brahms: 1. Symphonie	2 Generalprogramme: J 22.1 Programmheft: J 22.1
21.10.1968 22.10.1968	9. Abonnementskonzert mit dem Orchestra della Scala	Teatro alla Scala, Mailand	- Vivaldi: 11. Konzert (L'estro armonico) - Bartók: 2. Violinkonzert (Isaac Stern) - Tschaikowsky: 4. Symphonie	Programmheft: J 21.1
04.11.1968 06.11.1968	3. Abonnementskonzert des OSR	Victoria-Hall, Genf & Théâtre de Beaulieu, Lausanne	- Ravel: Le Tombeau de Couperin - Prokofjew: 3. Klavierkonzert, (Byron Janis) - Strauss: Ein Heldenleben	2 Generalprogramme: J 22.1 Programmheft: J 22.1
29.11.1968	Concert du Jubilé mit dem OSR (zum 50jährigen Jubiläum)	Grand Théâtre, Genf	- Wibl�, Michel: Ouverture (UA) - Strawinsky: Feuervogel Suite - Rimski-Korsakow: Scheherazade (Ansermet als Dirigent)	Programmheft: J 21.1
02.12.1968 04.12.1968	5. Abonnementskonzert des OSR	Victoria-Hall, Genf & Théâtre de Beaulieu, Lausanne	- Beethoven: 4. Symphonie - Glasunow: Violinkonzert (Ayla Erduran) - Strawinsky: Feuervogel Suite	2 Generalprogramme: J 22.1
Anfang Jan. 1969 (2x)	5. Abonnementskonzert der Bernischen Musikgesellschaft	Casino, Bern	- Mozart: Klarinettenkonzert (Hans Rudolf Stalder) - Bruckner: 7. Symphonie	1 Kritik: K 23.1

18.02.1969 19.02.1969 20.02.1969 22.02.1969	Konzerte mit dem Orchestre de Paris	- Théâtre du Val-de-marne à Saint-Maur - Théâtre des Champs-Élysées - Salle des fêtes à Courbevoie - Théâtre des Champs-Élysées	- Berlioz: Benvenuto Cellini, Ouvertüre - Berg: Violinkonzert (Christian Ferras) - Tschaikowsky: 6. Symphonie	Programmheft: J 22.1
24.02.1969 & verm. 26.02.1969	10. Abonnementskonzert des OSR	Victoria-Hall, Genf & Théâtre de Beaulieu, Lausanne	- Beethoven: 3. Klavierkonzert (Christoph Eschenbach) - Bruckner: 7. Symphonie	2 Generalprogramme: J 22.1
24.03.1969 & verm. 26.03.1969	12. Abonnementskonzert des OSR	Victoria-Hall, Genf & Théâtre de Beaulieu, Lausanne	- Händel: 10. Concerto grosso - Dvořák: Violinkonzert (Isaac Stern) - Prokofjew: 5. Symphonie	2 Generalprogramme: J 22.1 Programmheft: J 22.1
04.06.1969	Concert extraordinaire (Benefizkonzert) mit dem OSR	Victoria-Hall, Genf	- Berlioz: Benvenuto Cellini, Ouvertüre - Rachmaninow: 2. Klavierkonzert (Harry Datyner) - Honegger: 5. Symphonie - Debussy: La Mer	Programmheft: J 22.1
29.04.1969 & verm. 01.05.1969	Extrakonzert des OSR	Victoria-Hall, Genf & Théâtre de Beaulieu, Lausanne	- Wagner: Meistersingervorspiel - Beethoven: Violinkonzert (Nathan Milstein) - Brahms: 2. Symphonie	2 Generalprogramme: J 22.1
27.07.1969	Konzert mit dem Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo	Palais de Monaco	- Berlioz: Benvenuto Cellini, Ouvertüre - Rachmaninow: 2. Klavierkonzert (Byron Janis) - Sibelius: 1. Symphonie	Programmheft: J 22.1
08.10.1969 & verm. 10.10.1969	1. Abonnementskonzert des OSR	Victoria-Hall, Genf & Théâtre de Beaulieu, Lausanne	- Honegger: 5. Symphonie - Haydn: 1. Cellokonzert (Pierre Fournier) - Strauss: Don Quixote	Generalprogramm: J 23.1 Unvollständiges Programmheft: J 23.1
22.10.1969 & verm. 24.10.1969	2. Abonnementskonzert des OSR	Victoria-Hall, Genf & Théâtre de Beaulieu, Lausanne	- Berlioz: Benvenuto Cellini, Ouvertüre - Bloch: Violinkonzert (Zvi Zeitlin) - Brahms: 4. Symphonie	Generalprogramm: J 23.1 Unvollständiges Programmheft: J 23.1
27.11.1969	7. Symphoniekonzert des Helsingin Kaupunginorkesteri	Helsinki	- Weber: Oberon, Ouvertüre - Strawinsky: Feuervogel Suite - Brahms: 4. Symphonie	Generalprogramm: J 23.1
28.11.1969	5. Subskriptionskonzert mit dem Helsingin Kaupunginorkesteri	Universitetets Solennitetssal, Helsinki	- Weber: Oberon, Ouvertüre - Strawinsky: Feuervogel Suite - Tschaikowsky: 5. Symphonie	Unvollständiges Programmheft: J 23.1 Generalprogramm: J 23.1
03.12.1969 & verm. 05.12.1969	5. Abonnementskonzert des OSR	Victoria-Hall, Genf & Théâtre de Beaulieu, Lausanne	- Händel: 10. Concerto grosso - Bruckner: 7. Symphonie	Generalprogramm: J 22.1 Programmheft: J 22.1
17.12.1969 & verm. 19.12.1969	6. Abonnementskonzert des OSR	Victoria-Hall, Genf & Théâtre de Beaulieu, Lausanne	- Weber: Euryanthe, Ouvertüre - Mozart: 27. Klavierkonzert (Friedrich Gulda) - Bartók: Konzert für Orchester	Generalprogramm: J 22.1 Unvollständiges Programmheft: J 22.1 Kritik: K 20.8
25.02.1970 & verm. 27.02.1970	10. Abonnementskonzert des OSR	Victoria-Hall, Genf & Théâtre de Beaulieu, Lausanne	- Beethoven: 5. Klavierkonzert (Emil Gillels) - Tschaikowsky: 6. Symphonie	Generalprogramm: J 23.1 Programmheft: J 23.1
19.03.1970	14. Symphoniekonzert des Helsingin Kaupunginorkesteri	Helsinki	- Beethoven: Egmont-Ouvertüre - Beethoven: Violinkonzert (Endre Wolf) - Beethoven: 3. Symphonie	Generalprogramm: J 23.1

20.03.1970	9. Subskriptionskonzert mit dem Helsingin Kaupunginorkesteri	Universitetets Solennitetssal, Helsinki	- Sibelius: En Saga - Ravel: Klavierkonzert (Tarmo Huovinen) - Beethoven: 3. Symphonie	Unvollständiges Programmheft: J 23.1 Generalprogramm: J 23.1
08.04.1970 & verm. 10.04.1970	12. Abonnementskonzert des OSR	Victoria-Hall, Genf & Théâtre de Beaulieu, Lausanne	- Dvořák: Violinkonzert (Josef Suk) - Mahler: 4. Symphonie (Suzanne Danco)	Generalprogramm: J 23.1 Unvollständiges Programmheft: J 23.1
19.04.1970 20.04.1970	Konzert der Société Philharmonique de Bruxelles mit dem Orchestre National Belgique	Société Philharmonique de Bruxelles	- Honegger: 2. Symphonie - Brahms: Violinkonzert (Lola Bobesco) - Strawinsky: Feuervogel Suite	Generalprogramm: J 23.1 Programmheft: J 23.1
29.04.1970	Extrakonzert mit dem OSR	Genf	- Beethoven: Missa solemnis	Gneralprogramm: J 22.1
05.05.1970	Konzert im Rahmen des „Mai musical international de Bordeaux“ mit dem Orchestre National de France	Grand-Théâtre, Paris	- Wagner: Meistersingervorspiel - Tschairowsky: Violinkonzert (Zino Francescatti) - Mahler: 1. Symphonie	Generalprogramm: J 23.1
03.08.1970	Konzert mit dem Orquesta Filarmonica de Buenos Aires	Teatro Colon, Buenos Aires	- Beethoven: 1. Symphonie - Beethoven: 3. Symphonie	Vorschau und Kritik: K 24.3 und 24.4
10.08.1970	Konzert mit dem Orquesta Filarmonica de Buenos Aires	Teatro Colon, Buenos Aires	- Beethoven: 2. Symphonie - Beethoven: 6. Symphonie	Programmheft: J 23.1 Vorschau und Kritik: K 24.3
16.08.1970	Konzert mit dem Orquesta Filarmonica de Buenos Aires	Teatro Colon, Buenos Aires	- Beethoven: 4. Symphonie - Beethoven: 5. Symphonie	Programmheft: J 23.1 Vorschau und Kritik: K 24.3
24.08.1970	Konzert mit dem Orquesta Filarmonica de Buenos Aires	Teatro Colon, Buenos Aires	- Beethoven: 7. Symphonie - Beethoven: 8. Symphonie	Programmheft: J 23.1 Vorschau und Kritik: K 24.3
30.08.1970	Konzert mit dem Orquesta Filarmonica de Buenos Aires	Teatro Colon, Buenos Aires	- Beethoven: 9. Symphonie (Myrtha Garbarini, Tota de Igarzábal, Menasse Hadjes, Le von Boghossian)	Programmheft: J 23.1 Vorschau und Kritik: K 24.3
10.09.1970	Konzert mit dem Orchestra Simfonica a Radioteleviziunii Romane	Radiostudio, Rumänien	- Weber: Oberon, Ouvertüre - Brahms: Violinkonzert (Ion Voicu) - Beethoven: 3. Symphonie	Unvollständiges Programmheft: J 23.1
29.09.1970	Konzert mit dem New Philharmonia Orchestra	Royal Festival Hall, London	- Haydn: 95. Symphonie - Mozart: 23. Klavierkonzert (Tamas Vasary) - Strauss: Ein Heldenleben	Unvollständiges Programmheft: J 23.1
15.11.1970	Konzert mit dem Orchestra Stabile dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia	Auditorio di via della conciliazione, Rom	- Berlioz: Benvenuto Cellini, Ouvertüre - Chopin: 1. Klavierkonzert (Artur Rubinstein) - Mahler: 1. Symphonie	Programmheft: J 24.1
12.03.1971	Volkssinfoniekonzert zum Gedenken an Alexander Krannhals mit dem Basler Sinfonie-Orchester	Basel	- Mozart: Zauberflöte, Ouvertüre - Schubert: [7.] Symphonie (Unvollendete) - Beethoven: 5. Symphonie	Kritiken: K 25.1
26.03.1971	Konzert mit dem Orchestre National de France	Salle Pleyel, Centre Artistique de Paris	- Berlioz: Benvenuto Cellini, Ouvertüre - Honegger: 2. Symphonie - Mahler: Das Lied von der Erde (Yvonne Minton, Waldemar Kmentt)	Programmheft: J 24.1
Anfang Mai 1971	Konzert mit dem Radio Symphonie Orchester Berlin	SFB-Sendesaal, Berlin	- Honegger: 5. Symphonie - Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune - Brahms: 4. Symphonie	Kritiken: K 25.2
07.06.1971	Konzert mit dem Orchestre National de France anlässlich des XVIe Festival international de Lausanne	Théâtre de Beaulieu, Lausanne	- Beethoven: Coriolan-Ouvertüre - Beethoven: 3. Klavierkonzert (Emil Gilels) - Mahler: 1. Symphonie	Programmheft: J 24.1
14.08.1971	Eröffnungskonzert der IMF Luzern mit dem Festspielorchester	Kongresszentrum, Luzern	- Mahler: 2. Symphonie (Brigitte Fassbaender, Stefania Woytowicz)	Generalprogrammheft: J 24.1 Kritiken: K 25.3

19.10.1971	Konzert mit den Wiener Philharmonikern	Theater der Jugend, Wien	- Mozart: 22. Klavierkonzert (Paul Badura-Skoda) - Bruckner: 7. Symphonie	Programmheft: J 24.1
24.11.1971 25.11.1971 27.11.1971	Konzerte mit dem Orchestre de Paris	- Théâtre des Champs-Élysées - Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis - Théâtre des Champs-Élysées	- Hindemith: Philharmonisches Konzert - Beethoven: 1. Klavierkonzert, (Christoph Eschenbach) - Schumann: 3. Symphonie	Programmheft: J 24.1
01.12.1971 02.12.1971	4. Abonnementskonzert mit den Düsseldorfer Symphonikern	Rheinhalle, Düsseldorf	- Mozart: Zauberflöte, Ouvertüre - Prokofjew: 2. Klavierkonzert (Garrick Ohlsson) - Mahler: 1. Symphonie	Programmheft: J 25.1
Mitte Jan. 1972 2 x	7. AMG-Konzert mit dem Basler Sinfonieorchester	Basel	- Mozart: 35. Symphonie (Haffner) - Strauss: Ein Heldenleben	Kritiken: K 26.1
18.05.1972 19.05.1972	10. Abonnementskonzert der Bernischen Musikgesellschaft mit dem Berner Sinfonieorchester	Casino, Bern	- Schoeck: <i>Sommernacht</i> - Weber: <i>Oberon, Ozean du Ungeheuer, Arie der Rezia</i> (Brit Lindholm) - Wagner: <i>Wesendonck-Lieder</i> (Brit Lindholm) - Brahms: 4. Symphonie	Generalprogrammheft: J 25.1 <i>Kleckis Konzert durchgestrichen!</i> ⁷⁴³
04.10.1972 und 2 weitere Daten	Volkssinfoniekonzert mit dem Basler Sinfonieorchester	Basel Olten Lugano	- Mozart: 39. Symphonie - Mahler: Das Lied von der Erde (Julia Hamari, Jozsef Reti)	1 Kritik: K 26.2
19.10.1972 20.10.1972 21.10.1972	2. Abonnementskonzert der Bernischen Musikgesellschaft mit dem Berner Sinfonieorchester	Casino, Bern	- Bach: Kantate „Selig ist der Mann“ BWV 57 (Agnes Giebel, Kurt Widmer) - Brahms: Ein deutsches Requiem (Agnes Giebel, Kurt Widmer; Cäcilienverein der Stadt Bern; Berner Liedertafel)	Generalprogrammheft: J 26.1 Im Laufertext erwähnt, dass dies das letzte Konzert mit dem BSO überhaupt sei.
Ab hier vermutlich nur noch geplante Konzerte ⁷⁴⁴				
05.11.1972 06.11.1972 07.11.1972	Konzert mit dem Huston Symphony Orchestra	Huston	- Vivaldi: 11. Konzert (L'estro armonico) - Honegger: 2. Symphonie - Brahms: 4. Symphonie	Programmheft: J 25.1 Erste Seiten fehlen
24.11.1972 25.11.1972	Konzert mit dem Minnesota Symphony Orchestra	Minnesota	[Keine Angaben]	Vorschau: K 26.2
30.11.1972 01.12.1972 02.12.1972	Abonnementskonzert mit dem Detroit Symphony Orchestra	Detroit	- Brahms: 3. Symphonie - Debussy: <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i> - Mussorgski (Ravel): <i>Bilder einer Ausstellung</i>	Generalprogrammheft: J 25.1 Programmheft: J 25.1
25.01.1973 26.01.1973	6. Konzert des Sinfonieorchesters des Bayerischen Rundfunks	Herkulesaal der Residenz, München	- Beethoven: 3. Klavierkonzert (Ilan Rogoff) - Bruckner: 7. Symphonie	Programmblatt: J 25.1

⁷⁴³ Klecki hat 1972 wegen gesundheitlicher Probleme während rund 8 Monaten keine Konzerte gegeben. Vgl. hierzu die Rezension zum nachfolgenden Konzert in Basel: „[...] im ersten Volkssinfoniekonzert vom letzten Mittwoch unter Paul Klecki, der nach acht Monaten schwerster Krankheit seine Dirigiertätigkeit zum ersten Mal wieder aufgenommen hat und dieses Konzert mit dem Basler Sinfonieorchester gleich zweimal in Olten und Locarno wiederholt.“ Nationalzeitung vom 6. Oktober 1972.

⁷⁴⁴ Es ist unklar, ob Klecki angesichts seines gesundheitlichen Zustands die USA-Reise im November und Dezember 1972 noch unternommen hat. Wegen der fehlenden Dokumentation im Nachlass (insbes. Rezensionen), ist jedoch davon auszugehen, dass er nicht mehr nach Übersee fuhr.

26.04.1973	9. Abonnementskonzert der Bernischen Musikgesellschaft mit dem Berner Symphonieorchester	Casino, Bern	- Schönberg: Verklärte Nacht, op. 4 - Mozart: Klarinettenkonzert (Antony Morf) - Beethoven: 8. Symphonie	Generalprogrammheft: J 26.1
Dezember 1973	1st Artur Rubinstein International Piano master Competition	Jerusalem	Jurymitglied	Regelwerk und Einladung: J 25.1
1973	Konzert mit dem Konsertbolaget	Stockholm		Künstlerliste des Orchesters: J 25.1

2. Mahler-Aufführungen

Nachfolgende Auflistung bietet eine Übersicht über sämtliche nachgewiesenen Aufführungen von Mahler-Werken durch Klecki, wobei auch die weiteren Werke der jeweiligen Konzert aufgeführt sind. Auf die jeweiligen Quellenangaben und Anmerkungen wird hier verzichtet, weil sie der Konzertliste entnommen werden können.

Datum	Veranstaltung	Ort	Programm
27.10.1943	Radioaufführung mit dem Berner Stadtorchester	Radiostudio Zürich	- Mahler : 1. Sinfonie D-Dur "Titan"
Sommer 1944	Konzert anlässlich der Int.-Musikfestwochen	Kunsthhaus, Luzern	- Mahler : 2. Symphonie
23.11.1945	Konzert mit dem Kungliga Filharmonikerna, Stockholm	Konserthuset, Stockholm	- Beethoven: Leonora Ouvertüre (III) - Burkhard: 1-sätzige Symphonie - Mahler : 1. Symphonie
Anfang Dez. 1945	Konzert in Paris mit dem Orchestre national de la radiodiffusion française	Paris	- Chopin: Klavierkonzert F-Dur (Nikita Magaloff) - Mahler : 1. Symphonie
verm. 12.01.1946	5. Abonnementskonzert der Bernischen Musikgesellschaft	Casino, Bern	- Schubert: 5. Symphonie, B-Dur - Mahler : 1. Symphonie
verm. 30.11. 31.11. 01.12.1946	2. Symphoniekonzert (3x) der Société Philharmonique Bruxelles	Palais des Beaux-Arts, Bruxelles	- Mendelssohn: Ouvertüre „Fingals Höhle“ - Chopin: 2. Klavierkonzert, f-Moll (Magaloff) - Mahler : 1. Symphonie
13.11.1947	Konzert mit der Tschechischen Philharmonie	Dum Umelcu (Tschechische Philharmonie), Prag	- Haydn: Symphonie Nr. 95, c-Moll - Debussy: Prélude à l'Après-midi d'un faune - Mahler : Symphonie Nr. 1, D-Dur
09.12.1947	Symphoniekonzert mit dem Konserthuset Orchester, Stockholm	(Grosser) Saal des Konzerthauses, Stockholm	- Schubert: 7. Symphonie, h-Moll - Mahler : 4. Symphonie, G-Dur (Dora Lindgren)
12.12.1947	Symphoniekonzert mit dem Konserthuset Orchester, Stockholm	(Grosser) Saal des Konzerthauses, Stockholm	- Atterberg: Ballade und Passacaglia - Atterberg: Suite für Violine und Altflöte - Mahler : 4. Symphonie, G-Dur (Dora Lindgren)
09.10.1948 12.10.1948 13.10.1948	8. Subskriptionskonzert mit dem Melbourne Symphony Orchestra	Melbourne Town Hall	- Mozart: Ouvertüre "Figaro..." - Mozart: Eine kleine Nachtmusik, KV 525 - Mozart: 23. Klavierkonzert, A-Dur, KV 488 (Jascha Spivakovsky) - Mahler : 1. Symphonie, D-Dur
17.08.1949	3. Symphoniekonzert an den Int. Musikfestwochen Luzern mit dem Festspielorchester	Kunsthhaus Luzern	- Smetana: Die Moldau - Debussy: La mer - Mahler : Das Lied von der Erde (Elsa Cavelti, Frans Vroons)
16.01.1950	Konzert mit dem Orchestre Symphonique de Paris	Paris	- Weber: Oberon Ouvertüre - Mozart: Konzert für Flöte und Orchester - Mahler : 1. Symphonie
08.03.1950	Vermutlich Radioübertragung	Rom	- Mahler : 1. Symphonie
19.04.1950	Konzert verm. mit den Wiener Philharmonikern	Wien	- Beethoven: 8. Symphonie - Mahler : 1. Symphonie
05.12.1950	Konzert anlässlich des Zyklus: „Die grosse Symphonie“ der Gesellschaft der Musikfreunde Wien	Wien	- Schubert: 8. Symphonie (unvollendete) - Mahler : Lied von der Erde
10.01.1951	Konzert in Strassburg [Orchester unbekannt]	Strassburg	- Haydn: Symphonie Nr. 101 (Die Uhr) - Mahler : 4. Symphonie
14.02.1951	Konzert verm. mit dem Hallé Orchestra	Manchester	- Beethoven: Leonore (III) Ouvertüre - Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Mahler : 4. Symphonie

09.04.1951	Mysore Concert mit dem Philharmonia Orchestra, London	Royal Albert Hall, London	<ul style="list-style-type: none"> - Händel: Wassermusik - Strauss: Auszüge aus „Daphne“ (Elisabeth Schwarzkopf) - Strauss: Auszüge aus „Capriccio“ (E. Schwarzkopf) - Mahler: 4. Symphonie
09.05.1951	Konzert mit den Wiener Symphonikern (nicht zu verwechseln mit den Philharmonikern!)	Wien	<ul style="list-style-type: none"> - Strauss: Don Juan - Strauss: 4 Lieder (verm. E. Schwarzkopf) - Mahler: 4. Symphonie (E. Schwarzkopf)
10.05.1951	Konzert mit den Wiener Symphonikern	Wien	<ul style="list-style-type: none"> - Strauss: Don Juan - Strauss: 4 Lieder (verm. E. Schwarzkopf) - Mahler: 4. Symphonie (E. Schwarzkopf)
11.05.1951	Konzert mit den Wiener Symphonikern	Wien	<ul style="list-style-type: none"> - Strauss: Don Juan - Strauss: 4 Lieder (verm. E. Schwarzkopf) - Mahler: 4. Symphonie (E. Schwarzkopf)
02. bis 9.12. 1951	Konzert in Wien [Orchester unbekannt]	Wien	<ul style="list-style-type: none"> - Schubert: 8. Symphonie, h-Moll (unvollendete) - Mahler: Lied von der Erde
16.11.1952	Konzert im Teatro di San Carlo, Neapel [Orchester unbekannt]	Teatro di San Carlo, Neapel	<ul style="list-style-type: none"> - Schubert: 8. Symphonie (Unvollendete) - Mahler: Das Lied von der Erde (Eugenia Zareska, Cesare Valletti)
20.01.1954	Konzert mit dem BBC Symphony Orchestra	London	<ul style="list-style-type: none"> - Mozart: 38. Symphonie (Prager), D-Dur - Mahler: 9. Symphonie
April bis Mai 1954	Tournee durch Israel, verm. mit dem Israel Philharmonic Orchestra	Israel	<ul style="list-style-type: none"> - Bach: Violinkonzert E-Dur (Arthur Grumieux) - Berg: Violinkonzert (Arthur Grumieux) - Mahler: 1. Symphonie - Vivaldi: L'Estro armonico [unspezifiziert] - Rachmaninoff: 2. Klavierkonzert - Brahms: 1. Symphonie
11.11.1954	Konzert in Wien verm. mit den Wiener Philharmonikern	Wien	<ul style="list-style-type: none"> - Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Mahler: Das Lied von der Erde - Brahms: Alt-Rhapsodie
12.11.1954	Konzert in Wien verm. mit den Wiener Philharmonikern	Wien	<ul style="list-style-type: none"> - Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Mahler: Das Lied von der Erde - Brahms: Alt-Rhapsodie
13.11.1954	Konzert in Wien verm. mit den Wiener Philharmonikern	Wien	<ul style="list-style-type: none"> - Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Mahler: Das Lied von der Erde - Brahms: Alt-Rhapsodie
14.11.1954	Konzert in Wien verm. mit den Wiener Philharmonikern	Wien	<ul style="list-style-type: none"> - Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Mahler: Das Lied von der Erde - Brahms: Alt-Rhapsodie
Juni/Juli 1956	4. Konzert in Buenos Aires [Orchester unbekannt]	Buenos Aires	<ul style="list-style-type: none"> - Williams, Alberto: Poemas de las campanas, op. 60 - Mahler: 1. Symphonie. Oder: Das Lied von der Erde
Juli/August 1956	3. Konzert in Chile [Orchester unbekannt]	Chile [keine genauere Angabe]	<ul style="list-style-type: none"> - Bach: 1. Orchestersuite - Smetana: Die Moldau. Oder: Wagner: Tristan-Vorspiel - Mahler: 1. Symphonie
30.11.1956 02.12.1956	Konzert mit dem Orquesta Nacional	Palacio de la musica Monumental Cinema, Madrid	<ul style="list-style-type: none"> - Honegger: 2. Symphonie (Streicher) - Beethoven: Leonora (III) Ouvertüre - Mahler: 1. Symphonie
23.11.1956	Konzert in Madrid, verm. mit dem Orquesta Nacional	Verm. im Palacio de la musica Monumental	<ul style="list-style-type: none"> - Mahler: 1. Symphonie - Wissmer, Pierre: 3. Symphonie (Streicher)
17.01.1957	Konzert mit dem Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI	Turin	<ul style="list-style-type: none"> - Petrassi: 5. Orchesterkonzert - Mahler: Das Lied von der Erde - Vivaldi: „L'estro armonico“, op. 3 Nr. 11. Konzert für 2 Violinen, Cello und Orchester

08.05.1957	Konzert in Stockholm [Orchester unbekannt]	Stockholm	- Bucht, Gunnar: 3. Symphonie - Mahler : Lieder eines fahrenden Gesellen (Meyer) - Tschaikowsky: 6. Symphonie
10.05.1957	Konzert in Stockholm [Orchester unbekannt]	Stockholm	- Bucht, Gunnar: 3. Symphonie - Mahler : Lieder eines fahrenden Gesellen (Meyer) - Tschaikowsky: 6. Symphonie
09.09.1958	Konzert verm. im Rahmen des Septembre musical in Montreux [Orchester unbekannt]	Montreux	- Brahms: 3. Symphonie - Wagner: Siegfried Idyll - Mahler : Kindertotenlieder (Fischer-Dieskau) - Mussorgsky: Bilder einer Ausstellung
09.02.1959	11. Abonnementskonzert des Dallas Symphony Orchestra	Dallas	- Beethoven: Egmont Ouvertüre - Mozart: Klavierkonzert, c-Moll, KV 491 (Mr. Tchaikovsky) - Mahler : 1. Symphonie
04.03.1959	Konzert in Stockholm [Orchester unbekannt]	Stockholm	- Weber: Oberon Ouvertüre - Wagner: Siegfried Idyll - Mahler : Das Lied von der Erde
08.03.1959	Konzert in Stockholm [Orchester unbekannt]	Stockholm	- Weber: Oberon Ouvertüre - Wagner: Siegfried Idyll - Mahler : Das Lied von der Erde
07.04.1959	Konzert mit dem Orchestre National	Paris	- Mahler : Lied von der Erde
Aug. 1959	Konzerte mit dem Concertgebouw in Scheveningen		- Mahler : 1. Symphonie
14.09.1959	Konzert anlässlich des 14. Festival international de Montreux mit dem Concertgebouw Orchestra	Montreux	- Mahler : 1. Symphonie - Brahms: 2. Klavierkonzert (Claudio Arrau)
24.10.1960	Konzert mit dem Orchestre Symphonique NHK de Tokyo im Rahmen der Semaines Musicales de Paris	Salle Pleyel, Paris	- Roussel: Suite in F - Wolf: Lieder (Mélodies) (Fischer-Dieskau) - Chopin: 2. Klavierkonzert, f-Moll (Alexandre Uninsky) - Mahler : Lieder eines fahrenden Gesellen (Fischer-Dieskau) - Beethoven: 5. Symphonie
Jan. 1962	7. Abonnementskonzert des OSR	Genève Lausanne	- Beethoven: Egmont Ouvertüre - Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn - Mahler : Das Lied von der Erde (Marga Höffgen, Ernst Haefliger)
Jan. 1962	Konzert mit dem Prager Symphonieorchester	Montreux	- Beethoven: Egmont Ouvertüre - Beethoven: 5. Klavierkonzert (Robert Casadesus) - Mahler : Das Lied von der Erde (Oralia Dominguez, Josef Traxel)
18.02.1962	Konzert mit dem London Symphony Orchestra	Royal Festival Hall, London	- Schumann: 1. Symphonie (Frühlingssymphonie), B-Dur - Mahler : Das Lied von der Erde (Nan Merriman, Fritz Uhl)
21.04.1964	Konzert mit dem Orchestre National de la Radiodiffusion-Télévision Française	Théâtre des Champs- Élysées, Paris	- Mozart: 39. Symphonie, Es-Dur - Mahler : Das Lied von der Erde (Nan Merriman, Ernst Häfliger)
14.09.1964	1. Symphoniekonzert anlässlich der Berliner Festwochen 1964 mit dem Berliner Philharmonischen Orchester	Philharmonie, Berlin	- Honegger: Symphonie Liturgique - Wolf: Harfenspieler (Fischer-Diesk.) - Mahler : Lieder eines fahrenden Gesellen (Fischer-Dieskau) - Lutoslawski: Konzert für Orchester
03.12.1964 04.12.1964	5. Abonnementskonzert der Bernischen Musikgesellschaft mit dem Berner Symphonieorchester	Casino, Bern	- Mozart: 40. Symphonie, g-Moll, KV 550 - Mahler : Das Lied von der Erde (Kerstin Meyer, Ernst Haefliger)
22.05.1965	Konzert mit der Tschechischen Philharmonie	Prag?	- Schönberg: Zjasnena noc (Verklärte Nacht, op. 4) - Haydn: Cellokonzert, D-Dur - Mahler : Pisen o zemi (Das Lied von der Erde)

verm. Mai 1965	Konzert mit dem New Philharmonia Orchestra	Royal Festival Hall, London	<ul style="list-style-type: none"> - Mahler: Drei Lieder mit Orchester - Wolf: Italienische Serenade, G-Dur - Hindemith: 3 Lieder aus Rilkes Das Marienleben - Tschaikowsky: 5. Symphonie, e-Moll
25.09.1967	Konzert anlässlich des Septembre Musical in Montreux mit dem Orchestre Symphonique de la Radiodiffusion Polonaise	Salle du Pavillon, Montreux	<ul style="list-style-type: none"> - Wagner: Vorspiel zu Lohengrin - Chopin: 2. Klavierkonzert, f-Moll, op. 21 (Nikita Magaloff) - Mahler: 4. Symphonie, C-Dur (Teresa Stich-Randall)
28.09.1967 29.09.1967	1. Abonnementskonzert der Bernischen Musikgesellschaft mit dem Berner Symphonieorchester	Casino, Bern	<ul style="list-style-type: none"> - Haydn: 96. Symphonie, D-Dur - Mozart: Exsultate, jubilate, KV 165 - Mahler: 4. Symphonie, G-Dur (Teresa Stich-Randall)
22.11.1967 verm. 24.11.1967	4. Abonnementskonzert des OSR	Victoria-Hall, Genf Théâtre de Beaulieu, Lausanne	<ul style="list-style-type: none"> - Weber: Oberon Ouvertüre - Mahler: Lieder eines fahrenden Gesellen (Maureen Forrester) - Brahms: Rhapsodie für Alt und Männerchor (Maureen Forrester) - Beethoven: 5. Symphonie, c-Moll
20.12.1967 verm. 22.12.1967	6. Abonnementskonzert des OSR	Victoria-Hall, Genf Théâtre de Beaulieu, Lausanne	<ul style="list-style-type: none"> - Brahms: Violinkonzert (Henryk Szeryng) - Mahler: 1. Symphonie
08.04.1970 ev. 10.04.1970	12. Abonnementskonzert des OSR	Victoria-Hall, Genf Verm. Théâtre de Beaulieu, Lausanne	<ul style="list-style-type: none"> - Dvorak: Violinkonzert (Josef Suk) - Mahler: 4. Symphonie
05.05.1970	Konzert im Rahmen des „Mai musical international de Bordeaux“ mit dem Orchestre National de l'Office de Radiodiffusion Télévision Française	Grand-Théâtre, Paris	<ul style="list-style-type: none"> - Wagner: Meistersingervorspiel - Tschaikowsky: Violinkonzert, D-Dur, op. 35 (Zino Francescatti) - Mahler: 1. Symphonie
15.11.1970	Konzert mit dem Orchestra Stabile dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia	Auditorio di via della conciliazione, Rom	<ul style="list-style-type: none"> - Berlioz: Ouvertüre Benvenuto Cellini - Chopin: 1. Klavierkonzert, e-Moll, op. 11 (Arthur Rubinstein) - Mahler: 1. Symphonie
26.03.1971	Konzert mit dem Orchestre National de l'O. R. T. F.	Salle Pleyel, Centre Artistique de Paris	<ul style="list-style-type: none"> - Berlioz: Ouvertüre Benvenuto Cellini - Honegger: 2. Symphonie (Streicher) - Mahler: Das Lied von der Erde (Yvonne Minton, Waldemar Kmentt)
07.06.1971	Konzert mit dem Orchestre National de l'O. R. T. F. anlässlich des XVIe Festival international de Lausanne	Théâtre de Beaulieu, Lausanne	<ul style="list-style-type: none"> - Beethoven: Coriolan Ouvertüre - Beethoven: 3. Klavierkonzert, c-Moll, op. 37 (Emil Gilels) - Mahler: 1. Symphonie
Mitte August 1971	Eröffnungskonzert der IMF Luzern mit dem Festspielorchester	Kongresszentrum, Luzern	<ul style="list-style-type: none"> - Mahler: 2. Symphonie (Brigitte Fassbaender, Stefania Woytowicz)
01.12.1971 02.12.1971	4. Abonnementskonzert mit den Düsseldorfer Symphonikern	Rheinhalle, Düsseldorf	<ul style="list-style-type: none"> - Mozart: Ouvertüre zu „Die Zauberflöte“ - Prokofjew: 2. Klavierkonzert, g-Moll, op. 16 (Garrick Ohlsson) - Mahler: 1. Symphonie, D-Dur
04.10.1972 und 2 weitere Daten	Volkssinfoniekonzert mit dem Basler Sinfonieorchester	Basel Olten Lugano	<ul style="list-style-type: none"> - Mozart: 39. Symphonie, Es-Dur - Mahler: Das Lied von der Erde (Julia Hamari, Jozsef Reti)

3. Konzertrepertoire

Diese Zusammenstellung enthält die von Paul Klecki aufgeführten Werke alphabetisch geordnet nach Komponisten. Die Daten stammen aus dem Konzertkalender und erheben auch hier keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Die Auflistung ist grundsätzlich selbsterklärend. Dennoch sind ein paar wenige Erläuterungen zur Handhabung erforderlich: Die Tabelle enthält drei Spalten. In der ersten werden die Komponisten und darunter die Werke genannt. Sofern vorhanden, werden die Titel mit den nach heutigem Stand geltenden Werkverzeichnis- und/oder Opus-Nummern ergänzt. Klecki hat in seinem eigenhändigen Programmheft oftmals nur unvollständige Angaben zu einem Werk gemacht (z. B. "Partita"). Falls diese nicht mittels anderer Quellen (Rezensionen, Programmblätter) verifiziert werden konnten, stehen sie am Schluss des jeweiligen Komponisten mit den unvollständigen Angaben. In der zweiten Spalte wird die Anzahl Aufführungen angegeben, in denen Klecki das entsprechende Werk dirigiert hat. Die jeweilige Anzahl versteht sich als Minimalangabe. Denn oftmals ist nicht klar, wie oft das Werk tatsächlich zur Aufführung gelangte, insbesondere bei ungenügenden Angaben in den Quellen bei Konzerttourneen. In diesen Fällen wurde das Werk lediglich einmal gezählt, jedoch mit einem Asteriskus (*) versehen, um diesen Umstand deutlich zu machen. Bei mehreren Aufführungen an demselben Ort innerhalb kurzer Zeit (z. B. Abonnementskonzerte) wurden sämtliche Aufführungen mitgezählt. Ebenso wurden die wenigen vermutlich lediglich geplanten Konzerte mitgezählt. Bei widersprüchlichen Angaben zwischen Eintragungen im eigenhändigen Konzertkalender Kleckis und den vorhandenen Kritiken oder Programmheften, gelten die Daten aus Letzteren. Die letzte Spalte enthält die Nennung von Solisten bei Solokonzerten oder Sängerinnen und Sängern bei Vokalkompositionen. Wenn diese nicht bekannt sind, bleibt das Feld leer. Bei mehrfachen Aufführungen des Werks mit denselben Solisten steht in runden Klammern die Anzahl. Auch diese muss als Mindestangabe betrachtet werden. Des Weiteren wird in dieser Spalte auch erwähnt, wenn Klecki die Uraufführung des Werks leitete. In diesem Fall steht in eckigen Klammern „UA“ und das Jahr der Uraufführung.

Falls Zugaben von Solisten bekannt sind, werden sie hier ebenfalls genannt und mit einem entsprechenden Vermerk versehen. Spezifische Besonderheiten zu einzelnen Aufführungen oder Werken werden in Fussnoten erläutert.

Komponist/Werk	Anzahl Aufführungen	Solisten / Vermerk UA
Alfven, Hugo		
Dalarapsodi, op. 48	2	
d'Alessandro, Raffaele		
Sinfonietta pour cordes, piano obligé et timbales, op. 51	1	[UA 1946]
Concerto grosso pour cordes, op. 57	2	
Atterberg, Kurt Magnus		
6. Symphonie, C-Dur, op. 31	1	
Ballade und Passacaglia, op. 38	1	
3. Suite für Violine und Viola und Streicher, op. 19/1	1	
Bach, Johann Sebastian		
1. Orchestersuite, C-Dur, BWV 1066	2	
2. Orchestersuite, h-Moll, BWV 1067	3	
2. Orchestersuite, h-Moll, BWV 1067, „Air“	1	Als Konzerteröffnung im Gedenken an Mack Harrell.
3. Brandenburgisches Konzert, G-Dur, BWV 1048	5	
5. Brandenburgisches Konzert, D-Dur, BWV 1050	1	
6. Brandenburgisches Konzert, B-Dur, BWV 1051	4*	
Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“, BWV 51	2	- Maria Stader - Elisabeth Schwarzkopf
Kantate „Selig ist der Mann“ BWV 57	3	- Agnes Giebel, Kurt Widmer
1. Violinkonzert, a-Moll, BWV 1041	1	- Nathan Milstein
2. Violinkonzert, E-Dur, BWV 1042	4*	- Yehudi Menuhin - Arthur Grumiaux - André Gertler
Doppelkonzert (d-Moll, BWV 1043) ⁷⁴⁵	3	
Orgelwerk	1	- Joice Jones
Partita für Cello solo	3	- Gaspar Cassado
Balmer, Luc		
Symphonie, a-Moll	1	
Barber, Samuel		
Adagio für Streichorchester	9	
Barraud, Henry		
Oratorium: „Le Mystère des Saints Innocents“	1	
Bartók, Béla		
Konzert für Orchester, Sz 116	2	
2. Klavierkonzert, Sz 95	1	- Geza Anda
1. Violinkonzert, Sz 36	2	- Isaac Stern
2. Violinkonzert, 112	2	- Isaac Stern
Violakonzert, Sz 120	2	- William Primrose
Beethoven, Ludwig van		
1. Symphonie, C-Dur, op. 21	12	
2. Symphonie, D-Dur, op. 36	8	
3. Symphonie, Es-Dur, op. 55 (Eroica)	51*	
4. Symphonie, B-Dur, op. 60	39	
5. Symphonie, c-Moll, op. 67 (Schicksalssymphonie)	27	
6. Symphonie, F-Dur, op. 68 (Pastorale)	9	
7. Symphonie, A-Dur, op. 92	21	
8. Symphonie, F-Dur, op. 93	9	

⁷⁴⁵ Klecki gibt in seinem Konzertkalender lediglich den Begriff „double concerto“ an. Sehr wahrscheinlich handelt es sich um das Konzert für zwei Violinen, d-Moll, BWV 1043. Es könnte sich aber auch um das Doppelkonzert für Violine, Oboe und Orchester, c-Moll, BWV 1060 R handeln. Ein weiterer Hinweis im Konzertkalender unterstützt diese Annahme dahingehend, als Klecki einmal, am 19. Juni 1950, Folgendes notiert: „Bach: concert p. violon en re mineur“. Die Tonart hier lässt klar auf das Doppelkonzert schliessen.

9. Symphonie, d-Moll, op. 125	12	- Myrtha Garbarini, Tota de Igarzábal, Menasse Hadjes, Le von Boghossian - Stefania Woytowicz, Krystyna Szostek- Radkowa, Bohdan Paprocki, Edmund Kossowski - Elisabeth Grümmer, Christa Ludwig, Ernst Häfliger, Walter Berry
Coriolan-Ouvertüre, c-Moll, op. 62	14	
Egmont-Ouvertüre, f-Moll, op. 84	26	
Leonore-Ouvertüre Nr. 2, C-Dur, op. 72a	1	
Leonore-Ouvertüre Nr. 3, C-Dur, op. 72b	34	
1. Klavierkonzert, C-Dur, op. 15	7	- Wladimir Ashkenazy (2x) - Christoph Eschenbach (3x) - Otto Freudenthal (2x)
2. Klavierkonzert, B-Dur, op. 19	4	- Yankoff - Osborn
3. Klavierkonzert, c-Moll, op. 37	10	- Christoph Eschenbach (2x) - Solomon (2x) - Bruno L. Gelber (2x) - Emil Gilels - Michael Studer - Ilan Rogoff (2x)
4. Klavierkonzert, G-Dur, op. 58	5	- Philippe Entremont (2x) - Aeschbacher (2x) - Eugène Istomin
5. Klavierkonzert, Es-Dur, op. 73	17	- Cor de Groot - Emil Gilels (2x) - Robert Casadesus - Hephizbah Menuhin - Julius Katchen - Annie Fischer (3x) - Claudio Arrau - Nikita Magaloff - Rudolf Firkušný (2x) - Solomon - Vlado Perlemuter - Weiss
Klavierkonzert [unspezifiziert]	2	
Violinkonzert, D-Dur, op. 61	21	- Carl Flesch - Arthur Grumiaux (2x) - Endre Wolf - Ignace Weissenberg - Jacques Quesnel - Yehudi Menuhin (2x) - Nathan Milstein (2x) - Isaac Stern - Henryk Szeryng (2x) - Christian Furrer (4x) - Christian Ferras (2x) - Anton Fietz - David Oistrach
Trippelkonzert für Klavier, Violine und Violoncello, C-Dur, op. 56	1	- Isaac Stern, Eugène Istomin, Léonard Rose
1. Violinromanze, G-Dur, op. 40	1	
2. Violinromanze, F-Dur, op. 50	1	
Konzert [unspezifiziert]	1	
Trauermarsch ⁷⁴⁶	1	
Missa solemnis, D-Dur, op. 123	1	
Bentzon, Niels Viggo		
Symphonische Variationen, op. 92	1	

⁷⁴⁶ Den *Trauermarsch* erwähnt Klecki in seinem Konzertkalender anlässlich eines Radiokonzerts in Paris am 28. November 1955: „Beethoven – Marche funebre (Honegger +)“. Tatsächlich starb Arthur Honegger einen Tag vor diesem Konzert in Paris und Klecki hat wohl kurzfristig zu Ehren des französisch-schweizerischen Komponisten eine Programmänderung vorgenommen. Vermutlich handelt es sich bei diesem Trauermarsch um die *Marcia funebre* aus Beethovens dritter Symphonie.

Berg, Alban		
Violinkonzert	7*	- Christian Ferras (5x) - Arthur Grumiaux - Gerber
Berlioz, Hector		
Symphonie fantastique, op. 14	1	
Les francs jüges, Ouvertüre, op. 3	1	
Benvenuto Cellini, Ouvertüre, op. 23	38	
Le Carneval Romain, Orchesterouvertüre, op. 9	3	
Le Corsaire, Orchesterouvertüre, op. 21	1	
Berwald, Franz		
Symphonie [unspezifiziert]	2	
Bettinelli, Bruno		
Fantasia per Quatuor e Orchestra	2	
3. Symphonie (für Streichorchester)	1	
Sinfonia breve	1	
1. Klavierkonzert	3	[UA 1954] - Ornella Santoliquido
Bloch, Ernest		
Violinkonzert	2	- Zvi Zeitlin
Blomdahl, Karl-Birger		
Kammerkonzert für Klavier, Blech und Perkussion	2	
Borodin, Alexander Porfirjewitsch		
2. Symphonie, h-Moll	2	
Boyce, William		
2. Symphonie	1	
7. Symphonie	1	
Brahms, Johannes		
1. Symphonie, c-Moll, op. 68	54*	
2. Symphonie, D-Dur, op. 73	29	
3. Symphonie, F-Dur, op. 90	30	
4. Symphonie, e-Moll, op. 98	81*	
1. Klavierkonzert, d-Moll, op. 15	4	- Shura Cherkassky - Philippe Entremont - Wilhelm Kempff (2x)
2. Klavierkonzert, B-Dur, op. 83	13*	- Annie Fischer - Bruno Leonardo Gelber (2x) - Claudio Arrau - Arthur Rubinstein - Geza Anda (mehrmals) (- Kramer? unleserlich) - Sequeira Costa (5x) - Solomon
Tragische Ouvertüre, d-Moll, op. 81	7	
Variationen über ein Thema von Haydn, op. 56a	48	
Violinkonzert, D-Dur, op. 77	17	- <i>Telmanyi</i> - Michel Schwalbe - Arthur Grumiaux - Henryk Szeryng (3x) - Enrico Pierangeli - Ion Voicu - Nathan Milstein (2x) - Lola Bobesco (2x) - Zino Francescatti - Anton Fietz (2x) - <i>Saxensköld</i>
Doppelkonzert (Violine, Cello), a-Moll, op. 102	4	- Hansheinz Schneeberger, Rolf Looser - Adolf und Hermann Busch - Isaac Stern, Léonard Rose
Alt-Rhapsodie, op. 53	9	- Maureen Forrester - Else Brems - Marian Anderson
Vier ernste Gesänge, op. 121	2	

Ein deutsches Requiem, op. 45	8	- Agnes Giebel, Kurt Widmer - Maria Stader, Dietrich Fischer-Dieskau
Brenta, Gaston		
Arioso et moto perpetuo	1	
Britten, Benjamin		
Sinfonia da Requiem	1	
Serenade für Tenor, Horn und Orchester	3	
Passacaglia aus Peter Grimes	1	
Bruch, Max		
Violinkonzert [unspezifiziert, verm. Nr. 1, g-Moll, op. 26] ⁷⁴⁷	3	- Aaron Rosand - Wolfgang Schneiderhahn (2x)
Bruckner, Anton		
4. Symphonie, Es-Dur, WAB 104 (Romantische)	5	
7. Symphonie, E-Dur, WAB 107	18*	
Brunner, Adolf		
Partita für Klavier und Orchester (1939)	1	- Walter Frey
Bucht, Gunnar		
3. Symphonie	2	
Burkhard, Willy		
Kleine konzertante Suite (Kaleidoskop), op. 79	2	[UA 1947]
Symphonie in einem Satz, op. 73	3	
Hymnus (1. Auff. in Australien), op. 57	4	
Busoni, Ferruccio		
Violinkonzert, D-Dur, op. 35a	2	
Casella, Alfredo		
Konzert für Klavier, Streicher, Pauken und Schlagzeug, op. 69	9	- Bruno L. Gelber - Eduardo del Pueyo - Gina Bachauer - Claudio Arrau - Clara Haskil
Konzert für Streichorchester, op. 40b	1	
Werk ohne Angaben	1	
Castro, Juan José		
Corales Criollos Nr. 3	1	
Cece, Antonio		
2. Konzert für Orchester (Streicher, Blech und Klavier)	1	
Orchesterkonzert (unspezifiziert)	1	
Cherubini, Luigi		
Anakreon oder die flüchtige Liebe, Ouvertüre	1	
Chopin, Frédéric		
1. Klavierkonzert, e-Moll, op. 11	8*	- Maurizio Pollini - Arthur Rubinstein - Alexander Brailowsky (2x) - Nikita Magaloff - Mieczyslaw Horszowski

⁷⁴⁷ Die Annahme, dass es sich hierbei um das erste Violinkonzert von Bruch handelt, stützt sich auf die Tatsache, dass lediglich die Partitur dieses Konzerts im Nachlass vorhanden und mit handschriftlichen Eintragungen Kleckis versehen ist.

2. Klavierkonzert, f-Moll, op. 21	22*	- Nikita Magaloff - Sixten Ehrling - Sigi Weissenberg - Angelica von Sauer-Morales - Nora Coalstad - Alexander Kagan - Harry Datyner - Witold Malcuzyński - Stefan Askenase - Clara Haskil - Samson François - Alexander Uninski
Klavierkonzert (unspezifiziert)	3	- Sixten Ehrling
Nocturne Nr. 2, Fis-Dur, op. 15	1	
Ballade in As-Dur, op. 47	1	Werke für Klavier solo. Aufgeführt von Nikita Magaloff im Rahmen der „Gala Chopin“ am 17.06.1949 in Strassbourg.
Polonaise in As-Dur, op. 53	1	
Fantasie-Impromptu, cis-Moll, op. 66	1	
Etüde F-Dur	1	
Scherzo Nr. 2	1	Zugabe von Dinu Lipatti
		Zugabe von Arthur Rubinstein
Cimarosa, Domenico		
Konzert für Oboe und Streicher, C-Dur	2	- Horace Green
Clarke, Jeremiah		
Trumpet Voluntary	1	In EPH Purcell als Komponist angegeben
Cowell, Henry		
11. Symphonie (Seven rituals of music)	1	
De Falla, Manuel		
Noches en las jardines de España	1	- Robert Casadesu
Debussy, Claude		
Le jet d'eau (aus: Cinq poèmes de Baudelaire)	1	- Pierre Bernac
Green (aus: Ariettes oubliées)	1	Beide Lieder in einer Bearbeitung für Singstimme und Orchester
„Nuages“ und „Fêtes“ aus „Trois Nocturnes“	3	
La mer	33	
Prélude à l'après-midi d'un faune	33*	
Delius, Frederick		
Intermezzo aus „A Village Romeo and Juliet“	1	
Eventyr	1	
Dvořák, Antonín		
4 Slawische Tänze	1	
9. Symphonie, e-Moll, op. 95 (Aus der Neuen Welt)	3	
Violinkonzert, a-Moll, op. 53	11	- Fritz Hirt - Erno Valasek - Isaac Stern - Josef Suk - Carl Flesch - Endre Wolf
Cellokonzert, h-Moll, op. 104	7	- Gregor Piatigorsky - Radu Aldulescu - Massimo Amfitheatrof - Pierre Fournier
Einem, Gottfried von		
Orchestermusik, op. 9 (1948)	2	
Fauré, Gabriel		
Siciliana aus Pelleas et Mélisande	1	
Ficher, Jacobo		
Salmo de Alegría, Kantate	1	
Franck, César		
Symphonie, d-Moll, FWV 48	3	
Variations symphoniques pour piano et orchestre, FWV 46	6	- Walter Frey - [Robin] Harrison

Fuga, Sandro		
Ultime lettere da Stalingrado (für Orch. und Leser)	1	
Gabrieli, Giovanni		
Sonata Pian' e Forte	2	
Gardner, John		
1. Symphonie, op. 2	1	
Geiser, Walther		
1. Fantasie für Streichorchester, Pauken und Klavier, op. 31	6	
2. Fantasie für Orchester, op. 34	2	
Fantasie (unspezifiziert)	2	
Geminiani, Francesco		
Concerto Grosso, e-Moll, op. 3	1	
Glasunow, Alexander Konstantinowitsch		
Violinkonzert, a-Moll, op. 82	4	- Ruggiero Ricci - Ayla Erduran
Gluck, Christoph Willibald		
Alceste, Ouvertüre	1	
Grieg, Edvard		
Klavierkonzert, a-Moll	4	- Gina Bachauer - Eileen Joyce
Guarino, Mario		
Violinkonzert (1935)	2	
Guerini, [Francesco]		
Egloga per flauto	1	
Händel, Georg Friedrich		
Concerto grosso, D-Dur, op. 6/5, HWV 323	2	
Concerto grosso, d-Moll, op. 6/10, HWV 328	8	
Concerto grosso, h-Moll, op. 6/12, HWV 330	1	
Wassermusik (Bearbeitung von Hamilton Harty)	2	
Feuerwerksmusik, D-Dur, HWV 351	1	
1. Orgelkonzert, g-Moll, op. 4/1, HWV 289	1	- Marcel Dupré
Orgelkonzert [unspezifiziert]	1	
Lascia ch'io pianga (aus Rinaldo), HWV 7	1	- Dorothy Larsen
Haydn, Joseph		
9. Symphonie, C-Dur, Hob. I:9	9	
44. Symphonie, e-Moll (Trauersymphonie), Hob. I:44	1	
73. Symphonie, D-Dur (La chasse), Hob. I:73	4	
95. Symphonie, c-Moll (London), Hob. I:95	22	
96. Symphonie, D-Dur, Hob. I:96	2	
101. Symphonie, D-Dur (Die Uhr), Hob. I:101	2	
102. Symphonie, B-Dur, Hob. I:102	2	
103. Symphonie, Es-Dur (mit dem Paukenwirbel), Hob. I:103	1	
1. Violinkonzert, C-Dur, Hob. VIIa:1	1	- Stefi Geyer
1. Cellokonzert, C-Dur, Hob. VIIb:1	2	- Pierre Fournier
2. Cellokonzert, D-Dur, Hob. VIIb:2	2	- Pierre Fournier
Cellokonzert [unspezifiziert]	1	- Pierre Fournier
Scena di Berenice, Hob. XXIVa:10	1	- Elsa Scherz-Meister
Werk ohne Angaben	1	
Hindemith, Paul		
Mathis der Maler, Symphonie	4	
Philharmonisches Konzert, Variationen für Orchester	11	
Drei Lieder aus „Sechs Lieder aus ‚Das Marienleben‘“ (Fassung mit Orchesterbegleitung)	1	
Holmboe, Vagn		
8. Symphonie (Sinfonia boreale)	1	

Holzer, Johann Baptist		
Österreichische Bundeshymne	1	
Honegger, Arthur		
2. Symphonie (für Streichorchester und Trompete)	35*	
3. Symphonie (Liturgique)	4	
5. Symphonie (Di tre Re)	17	
Le Roi David	2	
Ibert, Jacques		
Flötenkonzert	3	- Richard Chugg
Ouverture de fête	1	
Jachino, Carlo		
1. Klavierkonzert	1	- Franco Capuana
Kaminski, Joseph		
Israel Sketches	2*	[UA 1955]
Khatchaturian, Aram Iljitsch		
Klavierkonzert	1	- Carlo van Neste
Violinkonzert	1	- Anton Fietz
Cellokonzert	1	- Edmund Kurtz
Klecki, Paul		
3. Symphonie (In memoriam)	1	
Kodály, Zoltán		
Psalmus hungaricus	1	- Ernst Häfliger
Präludium aus "Psalmus hungaricus"	1	
Háry János Suite	1	
Tänze aus Galánta	1	
Lalande, Michel-Richard de		
Symphonies pour les Soupers du Roy [unspezifiziert]	1	
Landré, Guillaume		
3. Symphonie	1	
Larsson, Lars-Erik		
Musik für Orchester	1	
Liebermann, Rolf		
1. Symphonie	1	
Liszt, Franz		
1. Klavierkonzert, Es-Dur	5	- Jorge Bolet - Dinu Lipatti - Max Egger
2. Klavierkonzert, A-Dur	1	(- Kramer? unleserlich)
2. Ungarische Rhapsodie	1	
Mephisto Walzer [unspezifiziert]	1	
Lutoslawski, Witold		
Konzert für Orchester	8	
Mahler, Gustav		
1. Symphonie, D-Dur (Titan)	28*	
2. Symphonie, c-Moll (Auferstehungssymphonie)	1	- Brigitte Fassbaender, Stefania Woytowicz
4. Symphonie, G-Dur	13	- Teresa Stich-Randall (2x) - Dora Lindgren (2x) - Elisabeth Schwarzkopf (4x) - Suzanne Danco
9. Symphonie	1	

Das Lied von der Erde	27	<ul style="list-style-type: none"> - Elsa Cavelti, Frans Vroons - Elisabeth Höngen, Erich Witte - Eugenia Zareska, Cesare Valletti - Oralia Dominguez, Svet Svanholm - Kerstin Meyer, Ernst Haefliger - Marga Höffgen, Ernst Haefliger - Nan Merriman, Ernst Haefliger - Nan Merriman, Fritz Uhl - Oralia Dominguez, Josef Traxel - Yvonne Minton, Waldemar Kmentt - Julia Hamari, Jozsef Reti - Věra Soukupová, Beno Blachut
Lieder eines fahrenden Gesellen	6	<ul style="list-style-type: none"> - Dietrich Fischer-Dieskau (2x) - Maureen Forrester (2x)
Kindertotenlieder	1	- Dietrich Fischer-Dieskau
Drei Lieder mit Orchester (Wo die schönen Trompeten blasen, Rheinlegendchen, Ich bin der Welt abhanden gekommen)	1	
Malipiero, Gian Francesco		
Sinfonia in un tempo	1	[UA 1951]
Aus: Impressioni dal vero: a) Colloquio di campane b) I cipressi e il vento	1	
Martinu, Bohuslav		
2. Klavierkonzert	1	- Rudolf Firkusny
Violinkonzert [unspezifiziert]	1	- Henry Holst
Mendelssohn-Bartholdy, Felix		
3. Symphonie (Schottische), a-Moll, op. 56, MWV N 18	9*	
Die Hebriden, Ouvertüre, op. 26, MWV P 7	6	
Ein Sommernachtstraum, Ouvertüre, op. 21, MWV P 3	1	
Ein Sommernachtstraum, Nocturne und Scherzo, op. 61, MWV M 13	1	
Violinkonzert e-Moll, op. 64, MWV O 14	8	<ul style="list-style-type: none"> - Yehudi Menuhin (3x) - Wanda Wilkomirska (2x) - Eva Zurbügg - 1x unbekannter Solist - Zino Francescatti - Ricardo Odnoposoff
Die Heimkehr aus der Fremde (Auszüge), op. 89, MWV L 6	1	Nicht gesichert
Mieg, Peter		
Rondeau symphonique	1	
Moniuszko, Stanislaw		
Halka, Ouvertüre	1	
Arie aus „Das Gespensterschloss“	1	- Zdzislaw Pregowski
Mozart, Wolfgang Amadeus		
35. Symphonie, D-Dur, KV 385 (Haffner)	2	
36. Symphonie, C-Dur, KV 425 (Linzer)	2	
38. Symphonie, D-Dur, KV KV 504 (Prager)	1	
39. Symphonie, Es-Dur, KV 543	20	
40. Symphonie, g-Moll, KV 550	32*	
Le nozze di Figaro, Ouvertüre, KV 492	5	
Eine kleine Nachtmusik, KV 525	21	
Die Zauberflöte, Ouvertüre, KV 620	4	
7. Klavierkonzert (3 Klaviere), F-Dur, KV 242 (Lodron)	1	
19. Klavierkonzert, F-Dur, KV 459	2	- Frank Mannheimer (2x)
20. Klavierkonzert, d-Moll, KV 466	3*	- Martha Argerich (2x)
21. Klavierkonzert, C-Dur, KV 467	2	<ul style="list-style-type: none"> - Dinu Lipatti - Robert Casadesus
22. Klavierkonzert, Es-Dur, KV 482	4	<ul style="list-style-type: none"> - Annie Fischer (3x) - Paul Badura-Skoda
23. Klavierkonzert, A-Dur, KV 488	9	<ul style="list-style-type: none"> - Arthur Rubinstein - Helena Moreira - Tamas Vasary - Jascha Spivakovsky (3x)

24. Klavierkonzert, c-Moll, KV 491	2	- Clifford Curzon - Tchaikovsky
26. Klavierkonzert, D-Dur, KV 537	1	- Eduardo del Pueyo
27. Klavierkonzert, B-Dur, KV 595	3	- Friedrich Gulda (2x) - Clara Haskil
Klavierkonzert [unspezifiziert]	1	
1. Violinkonzert, B-Dur, KV 207	3	- Arthur Grumiaux (3x)
3. Violinkonzert, G-Dur, KV 216	3	- André de Ribaupierre - Ida Haendel (2x)
4. Violinkonzert, D-Dur, KV 218	2	- Nathan Milstein - Emil Telmányi
5. Violinkonzert A-Dur, KV 219	2*	- Jascha Heifetz - Wolfgang Schneiderhahn
Violinkonzert [unspezifiziert]	2	
Sinfonia concertante (Violine, Viola, Orchester), Es-Dur, KV 364	1	- Anton Fietz, Walter Gerhardt
1. Flötenkonzert, G-Dur, KV 313	4	- Carl Achatz (3x) - Neville Amadio
2. Flötenkonzert, D-Dur, KV 314	1	
Flötenkonzert [unspezifiziert]	2	
Klarinettenkonzert A-Dur, KV 622	6	- Alfred Prinz (2x) - Hans Rudolf Stalder (2x) - Antony Morf (2x) <i>Konzert nur geplant</i>
4. Hornkonzert, Es-Dur, KV 495	1	
Exsultate, jubilate, KV 165	5	- Elisabeth Schwarzkopf (2x) - Vittoria de los Angeles - Teresa Stich-Randall (2x)
„Laudate Dominum“ aus der „Vesperae solennes de confessore“, C-Dur, KV 339	1	- Irmgard Seefried
Non temer, amato bene: Arie für Sopran mit konzertanter Violine, KV 490	1	- Irmgard Seefried
Requiem, d-Moll, KV 626	2	- Maria Stader, Elsa Cavelti, Ernst Häfliger, Heinz Rehfuss
Mussorgski, Modest Petrowitsch		
Bilder einer Ausstellung (Orchesterfassung von Ravel)	43	
Eine Nacht auf dem kahlen Berge, Orchesterfantasie	2	
Nicolai, Otto		
Die lustigen Weiber von Windsor, Ouvertüre	1	
Nielsen, Carl		
5. Symphonie, op. 50	1	
Nystroem, Gösta		
Theatersuite	1	
Oboussier, Robert		
Trauermusik für Orchester	7	[UA 1943]
Opieński, Henryk		
Salve Helvetia, Kantate	1	[UA 1944]
Paganini, Nicolò		
1. Violinkonzert, D-Dur, op. 6	1	- Zino Francescatti
Petrassi, Goffredo		
1. Orchesterkonzert	13	
2. Orchesterkonzert	2	
5. Orchesterkonzert	6	
Orchesterkonzert [Nr. 1 oder 2, Aufführungen 1952]	2	
Partita für Orchester	2	
Ritratto di Don Chisciotte (Ballett-Suite)	1	
Noche Oscura (Kantate)	1	
Werke ohne Angaben	3	
Pizzetti, Ildebrando		
Canzone di Beni Perduti	7	
Concerto dell'estate (fl, ob, cl und Orchester)	1	

Prokofjew, Sergej		
1. Symphonie (Klassische), D-Dur, op. 25	2	
5. Symphonie, B-Dur, op. 100	7	
2. Klavierkonzert, g-Moll, op. 16	1	- Garrick Ohlsson
3. Klavierkonzert, C-Dur, op. 26	5	- Byron Janis (2x) - Gina Bachauer (2x) - Julius Katchen
5. Klavierkonzert, G-Dur, op. 55	6	- Nikita Magaloff (6x)
1. Violinkonzert, D-Dur, op. 19	1	- Dejan Bravnicar
2. Violinkonzert, g-Moll, op. 63	3*	- Jascha Heifetz - Nathan Milstein (2x)
Purcell, Henry		
Chaconne, g-Moll, Z 730	5	
Rachmaninow, Sergej Wassiljewitsch		
2. Klavierkonzert, c-Moll, op. 18	3*	- Byron Janis - Harry Datyner
3. Klavierkonzert, d-Moll, op. 30	4	- Witold Malcuzyński - Cyril Smith
Klavierkonzert [unspezifiziert]	2	- Arthur Rubinstein - Gino Gorini
Rameau, Jean-Philippe		
Naïs, Ouverture	1	
Dardanus, Chaconne (Finale)	1	
Ravel, Maurice		
Daphnis et Chloé, Suite Nr. 2	7	
Daphnis et Chloé, Suite [unspezifiziert]	1	verm. Nr. 2
Le Tombeau de Couperin	2	
Rapsodie espagnole	1	
Klavierkonzert, G-Dur	2	- Tarmo Huovinen - Franz Joseph Hirt
Klavierkonzert für linke Hand, D-Dur	2	- Charlie Lilamand - Lya de Barberis
Tzigane	3	- Arthur Grumiaux
Don Quichote à Dulcinée, drei Gesänge	1	- Pierre Bernac
Deux mélodies hébraïques	1	- Vittoria de los Angeles
Rawsthorne, Alan		
Konzert für Streichorchester	1	
1. Klavierkonzert	1	- Jacques Genty
Riegger, Wallingford		
Music for Orchestra, op. 50	1	
Rimski-Korsakoff, Nikolai Andrejewitsch		
Scheherazade	2	1 x von Ansermet dirigiert
Rocca, Lodovico		
Quadri sinfonici da "Il dibuk"	1	
Rosenberg, Hilding		
3. Symphonie	1	
Konzert für Streichorchester	1	
Roszkowski, Zygmunt		
Die Steppe, Konzertouvertüre	1	
Roussel, Albert		
Suite in F, op. 33	1	
Roy, Alphonse		
Ballade pour grand orchestre et piano obligé	1	
Schnabel, Artur		
Rhapsodie für Orchester (1. Aufführung in Europa)	1	
Schoeck, Othmar		
Violinkonzert (quasi una fantasia), B-dur, op. 21	1	- Ulrich Lehmann

Cellokonzert, op. 61	1	- August Wenzinger
Sommernacht, pastorales Intermezzo für Streichorchester, op. 58	2	
Schönberg, Arnold		
Verklärte Nacht, op. 4 (Fassung für Streichorchester, revidiert 1943)	8	
Gurre-Lieder, Kantate	1	
Ein Überlebender aus Warschau, op. 46	1	
Schostakowitsch, Dimitri Dimitrijewitsch		
5. Symphonie, d-Moll, op. 47	1	
Schubert, Franz		
4. Symphonie, c-Moll (Tragische), D 417	1	
5. Symphonie, B-Dur, D 485	1	
[7.] Symphonie, h-Moll (Unvollendete), D 759	37	
[8.] Symphonie, C-Dur (Grosse C-Dur), D 944	16	
Musik zu "Rosamunde" [unspezifiziert], D 797	1	
Chorwerk [unbekannt]	1	
Schuman, William Howard		
3. Symphonie	2	
Schumann, Robert		
1. Symphonie, B-Dur (Frühlingssymphonie), op. 38	2	
3. Symphonie, Es-Dur (Rheinische), op. 97	1	
4. Symphonie, d-Moll, op. 120	6	
Manfred Ouvertüre, op. 115	1	
Klavierkonzert, a-Moll, op. 54	15*	- Arturo Benedetti Michelangeli - Monique Haas (4x) - Claudio Arrau - Geza Anda (2x) - Sigi Weissenberg - Clara Haskil - Samson François (2x) - Annie Fischer (2x)
Cellokonzert, a-Moll, op. 129	5	- Gaspar Cassado - Pierre Fournier (2x)
Sibelius, Jean		
1. Symphonie, e-Moll, op. 39	14	
2. Symphonie, D-Dur, op. 43	12	
7. Symphonie, C-Dur, op. 105	4	
En Saga, symphonische Dichtung, op. 9	4	
Tapiola, symphonische Dichtung, op. 112	1	
Violinkonzert, d-Moll, op. 47	3	- Dejan Bravnicar - Samuel Thaviu (2x)
Simpson, Robert		
1. Symphonie (1951)	2	
Skrjabin, Alexander Nikolajewitsch		
Le Poème de l'extase	4*	
Skrowaczewski, Stanislaw		
Symphonie für Streichorchester (1947)	1	
Smetana, Bedřich		
Die Moldau (aus: Mein Vaterland)	7	
Die verkaufte Braut, Ouvertüre	2	
Spisak, Michał		
Streichersuite	4	
Orchesterserenade	1	
Concerto giocoso	2	
Stamitz, Carl		
Violakonzert, D-Dur, op. 1	1	- Kurz

Starer, Robert		
Rhapsodie für Violine und Orchester	1	- Zvi Zeitlin
Strauss, Richard		
Also sprach Zarathustra, op. 30, TrV 176	2	
Don Juan, op. 20, TrV 156	12	
Don Quixote, op. 35, TrV 184	13	- Antonio Janigro - Robert Sayre - Erling Blöndal Bengtsson
Ein Heldenleben, op. 40, TrV 190	5	
Till Eulenspiegels lustige Streiche, op. 28, TrV 171	4	
Tod und Verklärung, op. 24, TrV 158	2	
Oboenkonzert, D-Dur, TrV 292	2	- André Raoult
2. Hornkonzert, Es-Dur, TrV 283	1	- Abraham
Finalszene aus „Capriccio“, op. 85, TrV 279	1	- Elisabeth Schwarzkopf
Finalszene aus „Daphne“, op. 82, TrV 272	1	- Elisabeth Schwarzkopf
Cäcilie, op. 27/2 & Ständchen, op. 17/2	1	- Vittoria de los Angeles
4 Lieder (verm. 4 letzte Lieder, TrV 296)	3	- Elisabeth Schwarzkopf
2 Lieder [unspezifiziert]	1	- Elisabeth Schwarzkopf
Strawinsky, Igor		
Feuervogel Suite	50	
Pulcinella Suite	7	
Violinkonzert	1	- André Gertler
Sturzenegger, Richard		
Triptychon	1	
Szalowski, Antoni		
Ouvertüre für Orchester	5	
Szymanowski, Karol		
1. Violinkonzert, op. 35	1	- Grazyna Bacewicz
Tansman, Alexandre		
5. Symphonie, d-Moll	1	
Sinfonia piccola	2	
Tschaikowsky, Pjotr Iljitsch		
4. Symphonie, f-Moll, op. 36 (Fatum)	18	
Manfred Symphonie, h-Moll, op. 58	1	
5. Symphonie, e-Moll, op. 64	41*	
6. Symphonie, h-Moll, op. 74 (Pathétique)	48	
Francesca da Rimini, e-Moll, op. 32	7	
Serenade für Streichorchester, C-Dur, op. 48	2	
Romeo und Julia, Fantasieouvertüre	5	
Schwanensee Suite, op. 20	3	
Nussknacker Suite, op. 71a	1	
1. Klavierkonzert, b-Moll, op. 23	3	- Nikita Magaloff - Max Egger
Klavierkonzert [unspezifiziert]	2	- Geza Anda
Violinkonzert, D-Dur, op. 35	6	- Isaak Stern - David Oistrach - Henryk Szeryng - Itzhak Perlman (2x) - Zino Francescatti
Variationen über ein Rokoko-Thema für Violoncello mit Orchester, op. 33	1	- Antonio Tusa
Vaughan Williams, Ralph		
Fantasie über ein Thema von Thomas Tallis	2	
Verdi, Giuseppe		
La forza del destino, Ouvertüre	1*	
Messa da Requiem	3	- Elisabeth Söderström, Kerstin Meyer, Richard Lewis, Kim Borg, Cäcilienverein der Stadt Bern, Berner Liedertafel (2x)
Veretti, Antonio		
Sinfonia Sacra	2	
Klavierkonzert	3	- Marcelle Meyer (3x)

Vibert, Mathieu		
Violinkonzert	1	[UA 1950]
Viotti, Giovanni Battista		
22. Violinkonzert, a-Moll	2	- Isaac Stern
Vivaldi, Antonio		
L'estro armonico: 3. Konzert (vl), G-Dur, op. 3/3, RV 310	4	
L'estro armonico: 8. Konzert (2 vl), a-Moll, op.3/8, RV 522	3	- Ruggiero Ricci (2x)
L'estro armonico: 8. Konzert (2 vl) arr. A. Casella	1	
L'estro armonico: 8. Konzert (Streicher) arr. B. Molinari	3	
L'estro armonico: 11. Konzert (2 vl, vlc), d-Moll, op.3/11, RV 565	9	
L'estro armonico: 11. Konzert (Streicher) arr. A. Siloti	1	
L'estro armonico [unspezifiziert]	1*	Israel-Tournee 1954
Doppelkonzert (vl, vlc) [unspezifiziert]	1	
Konzert (4 vl) [unspezifiziert]	1	
Klavierkonzert, ursprünglich Violinkonzert (d-Moll, RV Anh. 10), arr. von A. Tamburini nach Transkription von J. S. Bach für Cembalo solo BWV 979	1	
Konzert unspezifiziert	2	
Werk unspezifiziert	1	
Vogel, Wladimir		
Violinkonzert	1	- Andrej Lütschg
Wagner, Richard		
Die Meistersinger von Nürnberg, Vorspiel, WWV 96	26	
Tristan und Isolde, Vorspiel und Liebestod, WWV 90	5	- Elisabeth Schwarzkopf
Tristan und Isolde, Vorspiel, WWV 90	2	
Tristan und Isolde, Liebestod, WWV 90	1	
Lohengrin, Ouvertüre, WWV 75	2	
Der fliegende Holländer, Ouvertüre, WWV 63	4	
Siegfried-Idyll, E-Dur, WWV 103	21	
Eine Faust-Ouvertüre, d-Moll, WWV 59	1	
Wesendonck-Lieder, WWV 91	2	- Brit Lindholm
Walton, William		
Violinkonzert	3	- Ernest Llewellyn
Sinfonia concertante für Orchester und obligates Klavier	1	
Weber, Carl Maria von		
Oberon, Ouvertüre	35	
Euryanthe, Ouvertüre, op. 81	9	
Der Freischütz, Ouvertüre, op. 77	2	
Oberon, Ozean du Ungeheuer, Arie der Rezia	1	- Brit Lindholm
1. Klarinettenkonzert, f-Moll, op. 73	1	- Robert Gugolz
Westergaard, Svend		
Pezzo concertante per orchestra	1	
Wiblé, Michel		
Ouvertüre	1	[UA 1968]
Wieniawski, Henryk		
Légende op. 17	1	- Simon Bakman, vl
Polonaise de concert, op. 4	1	- Simon Bakman, vl
Violinkonzert [unspezifiziert]	1	- Michael Rabin
Williams, Alberto		
Poema de las campanas, op. 60	1	
Wissmer, Pierre		
2. Symphonie	2	
3. Symphonie für Streichorchester	1	[UA 1956]
4. Symphonie	4	[UA 1964]

Wolf, Hugo		
Italienische Serenade, G-Dur	1	
Drei Gesänge des Harfenspielers (Fassung mit Orchester)	2	- Dietrich Fischer-Dieskau
Wolf-Ferrari, Ermanno		
Susannens Geheimnis, Ouvertüre	1	
Zafred, Mario		
Sinfonia concertante „Canto della pace“ für Solobratsche und Orchester	2	[UA 1951]

4. Am häufigsten aufgeführte Werke

Kompositionen, die Klecki mindestens 25mal interpretierte:

Beethoven:

- 3. Symphonie (51*)
- 4. Symphonie (39)
- 5. Symphonie (27)
- Egmont-Ouvertüre (26)
- Leonore-Ouvertüre Nr. 3 (34)

Berlioz:

- Benvenuto Cellini, Ouvertüre (38)

Brahms:

- 1. Symphonie (54*)
- 2. Symphonie (29)
- 3. Symphonie (30)
- 4. Symphonie (81*)
- Variationen über ein Thema von Haydn (48)

Debussy:

- La mer (33)
- Prélude à l'après-midi d'un faune (33*)

Honegger:

- 2. Symphonie (Streicher und Trompete) (36*)

Mahler:

- 1. Symphonie (28)
- Das Lied von der Erde (27)

Mozart:

- 40. Symphonie (g-Moll) (32*)

Mussorgski / Ravel:

- Bilder einer Ausstellung (43)

Schubert:

- [7.] Symphonie (Unvollendete) (37)

Strawinsky:

- Feuervogel Suite (50)

Tschaikowsky:

- 5. Symphonie (41*)
- 6. Symphonie (48)

Wagner:

- Die Meistersinger von Nürnberg, Vorspiel (26)

Weber:

- Oberon, Ouvertüre (35)

5. Uraufführungen

12./13. Dezember 1943, Basel, Sinfonieorchester Basel

Robert Oboussier: Trauermusik für Orchester

12. Mai 1944, Winterthur, Stadtorchester Winterthur und Studentenchor der polnischen Hochschule Winterthur

Henryk Opieński: Salve Helvetia, Kantate

20. Januar 1946, Lausanne, Orchestre de chambre de Radio-Lausanne

Raffaele d'Alessandro: Sinfonietta pour cordes, piano obligé et timbales

8. Oktober 1947, Genf, Orchestre de la Suisse romande

Willy Burkhard: Kleine konzertante Suite (Kaleidoskop)

13. Februar 1950, Paris, Orchestre symphonique de Paris

Mathieu Vibert: Violinkonzert

21. März 1951, Rom, Orchestra Stabile dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia

Gian Francesco Malipiero: Sinfonia in un tempo

24. November 1951, Rom, [Orchester unbekannt]

Mario Zafred: Sinfonia concertante „Canto della pace“ für Solobratsche und Orchester

20. Oktober 1954, Mailand, Orchestra della Scala, Ornella Santoliquido

Bruno Bettinelli: Klavierkonzert

April 1955, Israel [unbekannter Ort], Israel Philharmonic Orchestra

Josef Kaminski: Israel Sketches

16. November 1956, Madrid, Orquesta nacional de España

Pierre Wissmer: 3. Symphonie für Streichorchester

5. November 1964, Bern, Berner Symphonieorchester

Pierre Wissmer: 4. Symphonie

29. November 1968, Genf, Orchestre de la Suisse romande

Michel Wibl : Ouverture

6. Werkverzeichnis

Quellen: Handschriftliche Werkliste aus dem Nachlass (verfasst von Yvonne Klecki), Werkverzeichnisse von Simrock und Breitkopf & Härtel, Nachlassverzeichnis

6.1 Werke mit Opuszahl

Veröffentlichte Werke: op. 1-21 bei N. Simrock, op. 22-27 bei Breitkopf & Härtel

Unveröffentlichte Werke: Ab op. 28

Lieder

Op. 2: Vier Lieder für eine Singstimme und Klavier (1923)

1. Nebel (Lenau)
2. Trost (Storm)
3. Schliesse mir die Augen (Storm)
4. Bitte (Lenau)

Op. 3: Drei Nachtgesänge für eine Singstimme und Klavier (1923)

1. Nachts (Eichendorff)
2. Nacht für Nacht (Dehmel)
3. Winternacht (Lenau)

Op. 5: Lieder aus einer kleinen Stadt f. eine Singstimme u. Klavier (1923)

1. Mirakel (Wolfensberger)
2. Brunnensang (Wolfensberger)
3. Sterne (Wolfensberger)
4. Erwartung (Wolfensberger)

Op. 6: Drei Gesänge mit Klavierbegleitung (1923)

1. Requiem (C. F. Meyer)
2. Sehnsucht (Rölly)
3. Blätterfall (H. Leuthold)

Op. 8: Lieder der Sehnsucht f. hochdramatischen Sopran u. Klavier (1923)

1. Märchen (G. Falke)
2. Du (Ricarda Huch)
3. Sehnsucht (Johs. Schlaf)

Op. 10: Fünf Lieder für eine Singstimme und Klavier (1923)

1. Frauenhand (Storm)
2. Melancholie (Ad. Frey)
3. An die Liebe (J. G. Jakobi)
4. Auf deine Stufen (Ad. Frey)
5. In den Nächten, wo der Schlaf mich flieht (O. Malybrock-Stieler)

Op. 11: Drei Gesänge für eine Singstimme und Klavier (1924)

1. Der tote Park (W. Omankowski)
2. Junger Wald (Ad. Frey)
3. Herbstnacht (Hans Rölly)

Op. 15: Acht Lieder für eine Singstimme und Klavier (1925)

1. Sommernächte (Hans Röllli)
2. Wo hast du all die Schönheit hergenommen (Ricarda Huch)
3. Wo du gehst (Emil Lucka)
4. In jeder Nacht (Emil Lucka)
5. Tiefgelbe Rosen (Hans Röllli)
6. Bestimmung (Ricarda Huch)
7. Über ein Grab (Börries v. Münchhausen)
8. Auf dem Turm (Emil Lucka)

Werke für Klavier solo

Op. 4: Drei Präludien für Klavier zu 2 Hdn. (1923)

Op. 9: Fantasie für Klavier zu 2 Hdn. (1924)

Op. 27: Kleine Partita für Klavier (1933)

Werke für Violine

Op. 12: Sonate D-Dur für Violine und Klavier (1924)

Op. 21: Introduction und Rondo für Violine und Klavier (1929)

Op. 26: Sonate für Violine solo (1932)

Kammermusik

Op. 1: Streichquartett a-Moll (1923)

Op. 13: 2. Streichquartett c-Moll (1924)

Op. 16: Trio D-Dur für Klavier, Violine und Violoncello (1926)

Op. 23: 3. Streichquartett (1931)

Op. 28: Oktett für Klarinette, Fagott, Horn und Streichquintett (1934)

Op. 29: Streichtrio (1934)

Op. 32: Trio für Flöte, Violine und Viola (1940)

Op. 35: Streichquartett (1943)

Orchesterwerke

Op. 7: Sinfonietta e-Moll für grosses Streichorchester (1923)

Op. 14: Vorspiel zu einer Tragödie für grosses Orchester (1925)

Op. 17: Symphonie d-Moll für grosses Orchester (1926)

Op. 18: Symphonie g-Moll für grosses Orchester (1928)

Op. 20: Variationen für Orchester (1929)

Op. 24: Capriccio für Orchester (1931)

Op. 30: Suite für Orchester (1934)

Op. 31: Symphonie Nr. 3 "In Memoriam" (1938/1939)

Op. 33: Variationen über ein Thema von Jacques Dalcroze für Streichorchester (1940)

Konzerte

Op. 19: Konzert für Violine und Orchester in G-Dur (1928)

Op. 22: Klavierkonzert (1929)

Op. 25: Konzertmusik für Streicher, Solobläser und kleine Trommel (1931/1932)

Op. 34: Concertino für Flöte und Orchester (1943)

6.2 Werke im Nachlass ohne Opuszahl

- *Lyrische Suite* für Orchester (1938)
- *Heimweh* für Sopran und Klavier (1939)
- [Sonate] für Klavier solo (dreisätziges Klavierstück) (1941)
- *Aria* für Klavier solo (undatiert)
- *Consolez mon peuple, dit votre Dieu* für Chor a cappella (1942)
- *An den Wassern zu Babel* für Alt solo, gemischten Chor und Orgel (Entwurf undatiert)
- *Caro selve, ombre beate a te vengo in traccia...* für Sopran und Orchester (Entwurf undatiert)
- *Erwartung* für Alt und Orchester (undatiert)
- *Schä-Ko* für Sopran und Klavier (undatiert)
- *Traum* für Alt und Orchester (undatiert)

7. Literaturverzeichnis

Verwendete Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1970-1986, Bd. 7, S. 289.

Aerni, Heinrich: Zwischen USA und deutschem Reich. Hermann Hans Wetzler (1870-1943), Dirigent und Komponist. Kassel 2015 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 22).

Alexander, Manfred: Kleine Geschichte Polens. Aktualisierte und erweiterte Ausgabe. Stuttgart 2008 (2. Auflage).

Bacciagaluppi, Claudio, Brotbeck, Roman und Gerhard, Anselm (Hrsg.): Zwischen schöpferischer Individualität und künstlerischer Selbstverleugnung. Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert. Schliengen 2009 (Reihe „Musikroschung der Hochschule der Künste Bern“, hrsg. von Roman Brotbeck).

Baldassarre, Antonio: *Klecki, Paul*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart; Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel et al. 2003 (Personenteil, Bd. 10). Sp. 215-217.

Baldassarre, Antonio: Paul Klecki. Dirigent und Komponist im Exil. Versuch einer Interpretation seines Schaffens im biographischen Kontext. In: Musik im Exil. Die Schweiz und das Ausland, 1918-1945, hrsg. von Antonio Baldassarre und Chris Walton. Bern 2005. S. 1-38.

Ballstaedt, Andreas und Hinrichsen, Hans-Joachim (Hrsg.): Werk-Welten. Perspektiven der Interpretationsgeschichte. Liel 2008.

Barham, Jeremy (Hrsg.): Perspectives on Gustav Mahler. Aldershot 2005.

Bellamy, Olivier: Martha Argerich – Die Löwin am Klavier. München 2011.

Bernische Musikgesellschaft (Hrsg.): Festschrift zum 150jährigen Bestehen der Bernischen Musikgesellschaft 1815 bis 1965. Bern 1965.

Beyer, Wilhelm Raimund: Stalingrad. Unten, wo das Leben konkret war. Frankfurt am Main 1987.

Blaukopf, Kurt: Grosse Dirigenten. Teufen et al. 1953.

Blumröder, Christoph von: Dissoziation und Individualisierung. In: Handbuch der musikalischen Gattungen, hrsg. von Siegfried Mauser. Laaber 2002. Bd. 3.2, S. 95-149.

Chissell, Joan und Duchon, Jessica: *Magaloff, Nikita*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians; zweite, neubearbeitete Auflage, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, Bd. 15, London 2001. S. 578-579.

Cook, Nicholas et al. (Hrsg.): Theory into practice – Composition, performance and the listening experience. Leuven 1999.

Dahlhaus, Carl: Grundlagen der Musikgeschichte. Köln 1977.

Dahlhaus, Carl: Rätselhafte Popularität. Gustav Mahler – Zuflucht vor der Moderne oder der Anfang der Neuen Musik. In: Mahler – eine Herausforderung, hrsg. von Peter Ruzicka. Wiesbaden 1977. S. 5-13.

Dahlhaus, Carl: Was ist eine musikalische Gattung? In: Handbuch der musikalischen Gattungen, hrsg. von Siegfried Mauser. Laaber 2005. Bd. 15, S. 85-91.

Danuser, Hermann und Keller, Christoph (Hrsg.): Aspekte der musikalischen Interpretation – Sava Savoff zum 70. Geburtstag. Hamburg 1980.

Danuser, Hermann (Hrsg.): Musikalische Interpretation (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11). Laaber 1992.

Danuser, Hermann: Grundtypen der Interpretationsanalyse. In: Neue Musik und Interpretation – Fünf Kongressbeiträge und zwei Seminarberichte (Veröffentlichungen des Instituts für Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 35), hrsg. von Hermann Danuser und Siegfried Mauser. Mainz et al. 1994, S. 23-30.

Danuser, Hermann und Mauser, Siegfried (Hrsg.): Neue Musik und Interpretation – Fünf Kongressbeiträge und zwei Seminarberichte (Veröffentlichungen des Instituts für Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 35). Mainz et al. 1994.

Danuser, Hermann: Gustav Mahler und seine Zeit. Laaber 1996 (2., korrigierte Auflage).

Danuser, Hermann: *Interpretation*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart; Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel et al. 1996 (Sachteil, Bd. 4). Sp. 1053-1069.

Danuser, Hermann: Zur Aktualität musikalischer Interpretationstheorie. In: Musik befragt – Musik vermittelt. Peter Rummenhölter zum 60. Geburtstag, hrsg. von Thomas Ott und Heinz von Loesch. Augsburg 1996. S. 75-90.

Davies, Norman: Im Herzen Europas – Geschichte Polens. München 2004 (4. Auflage).

Dechant, Hermann: Dirigieren – Zur Theorie und Praxis der Musikinterpretation: Wien, Freiburg, Basel 1985.

Eggebrecht, Hans-Heinrich: Interpretation. In: Musikalische Interpretation – Reflexionen im Spannungsfeld von Notentext, Werkcharakter und Aufführung; Symposium zum 80. Geburtstag von Kurt von Fischer, hrsg. von Joseph Willmann und Dorothea Baumann, Bern et al. 1999. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie 2, Vol. 38), S. 13-22.

Eggebrecht, Harald: Große Geiger – Kreisler, Heifetz, Oistrach, Mutter, Hahn & Co. München und Zürich 2000 (2. Auflage 2001).

Fanning, David: *Pollini, Maurizio*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians; zweite, neubearbeitete Auflage, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, Bd. 20, London 2001. S. 43f.

Fischer, Hans: Paul Kletzki. In: N. Simrock. Jahrbuch 1, hrsg. von Erich H. Müller. Berlin 1928. S. 121-129.

Fischer, Jens Malte: Gustav Mahler. Der fremde Vertraute. Biographie. Wien 2003.

Flesch, Carl: Erinnerungen eines Geigers. Freiburg i. Br. und Zürich 1961 (2. durchgesehene Auflage).

Forchert, Arno und Scherliess, Volker: *Konzert*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart; Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel et al. 1996 (Sachteil, Bd. 5). Sp. 628-686.

Frisch, Walter: Brahms, The Four Symphonies. New Haven, London 2003.

Frei, Marco: Tragikomische Maskenspiele eines Gottesnarren – Zum 100. Geburtstag des Komponisten Dimitri Schostakowitsch. In: Neue Zürcher Zeitung (NZZ), Zürich 23.9.2006, S. 65.

Fries, Othmar und Schaub, Fritz: Internationale Musikfestwochen Luzern 1938-1973. Luzern 1974.

Fuhrmann, Daniel: Wechselklänge – Die Bernische Musikgesellschaft 1960-2000. Festschrift zum 125-jährigen Bestehen des Berner Symphonie-Orchesters. Bern 2002.

Garben, Cord: Arturo Benedetti Michelangeli – Gratwanderungen mit einem Genie. Hamburg 2002.

Gartmann, Thomas: Der Schweizerische Tonkünstlerverein 1933 bis 1945. Ein Berufsverband, der sich nicht mit politischen Fragen befasst (?). In: Musik im Exil. Die Schweiz und das Ausland, 1918-1945, hrsg. von Antonio Baldassarre und Chris Walton. Bern 2005. S. 39-58.

Geck, Martin: Die Messen. In: Beethoven Handbuch, hrsg. von Sven Hiemke. Kassel – Stuttgart 2009. S. 304-317.

Geck, Martin: Die Sinfonien Beethovens. Hildesheim 2015.

Gottschewski, Hermann: Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905. Laaber 1996.

Gülke, Peter: Auftakte – Nachspiele. Studien zur musikalischen Interpretation. Stuttgart, Weimar 2006.

Gülke, Peter: Dirigenten. Hildesheim 2017.

Haffner, Herbert: Orchester der Welt. Überarbeitete und aktualisierte Neuausgabe des Standardwerkes. Berlin 2008.

Harnoncourt, Nikolaus: Der musikalische Dialog – Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart. Salzburg, Wien 1984.

Hein, Hartmut: Musikalische Interpretation als „Tour de force“ – Positionen von Adorno bis zur Historischen Aufführungspraxis. Wien et al. 2014.

Henley, Darren und McKernan, Vincent: The Original Liverpool Sound – The Royal Liverpool Philharmonic Story. Liverpool 2009.

Heister, Hans-Werner: *Konzertwesen*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart; Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel et al. 1996 (Sachteil, Bd. 5). Sp. 686-710.

Hiemke, Sven (Hrsg.): Beethoven Handbuch, Kassel – Stuttgart 2009.

Hinrichsen, Hans-Joachim: Musikalische Interpretation – Hans von Bülow. Stuttgart 1999 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft; Bd. 46).

Hinrichsen, Hans-Joachim: Musikwissenschaft: Musik – Interpretation – Wissenschaft. In: Archiv für Musikwissenschaft (Jg. 57, Heft 1), Stuttgart 2000. S. 78-90.

Hinrichsen, Hans-Joachim: Die musikalische Interpretation und ihre Geschichte. Eine Herausforderung für die Musikwissenschaft. In: Neue Zürcher Zeitung (NZZ), 25. 5. 2002, S. 78.

Hinrichsen, Hans-Joachim: „Zwei Buchstaben mehr“ – Komposition als Produktion, Interpretation als Reproduktion? In: Musikalische Produktion und Interpretation. Zur historischen Unaufhebbarkeit einer ästhetischen Konstellation, hrsg. von Otto Kolleritsch. Wien/Graz 2003 (Studien zur Wertungsforschung 43). S. 15-32.

Hinrichsen, Hans-Joachim und Lütteken, Laurenz (Hrsg.): Meisterwerke neu gehört – Ein kleiner Kanon der Musik. 14 Werkporträts. Kassel et al. 2004.

Hinrichsen, Hans-Joachim: Musikwissenschaft und musikalisches Kunstwerk. Zum schwierigen Gegenstand der Musikgeschichtsschreibung. In: Musikwissenschaft. Eine Positionsbestimmung, hrsg. von Laurenz Lütteken. Kassel 2007. S. 67-87.

Hinrichsen, Hans-Joachim: Furtwängler und Schumann – Überlegungen zum Gegenstand der Interpretationsforschung. In: Werk-Welten – Perspektiven der Interpretationsgeschichte, hrsg. von Andreas Ballstaedt und Hans-Joachim Hinrichsen. Schliengen-Liel 2008 (Kontext Musik). S. 44-71.

Hinrichsen, Hans-Joachim: Was heißt »Interpretation« im 19. Jahrhundert? Zur Geschichte eines problematischen Begriffs. In: Zwischen schöpferischer Individualität und künstlerischer Selbstverleugnung. Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert. Schliengen 2009 (Reihe „Musikforschung der Hochschule der Künste Bern“), hrsg. von Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck und Anselm Gerhard. S. 13-25.

Hinrichsen, Hans-Joachim: „Seid umschlungen Millionen“ – Die Beethoven Rezeption. In: Beethoven Handbuch, hrsg. von Sven Hiemke. Kassel – Stuttgart 2009. S. 58-129.

Hinrichsen, Hans-Joachim: Kann Interpretation eine Geschichte haben? Überlegungen zu einer Historik der Interpretationsforschung. In: Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen, hrsg. von Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl. Mainz et al. 2011, S. 27-37.

Hinrichsen, Hans-Joachim: Klassizität – Werturteil – Kanon. Die Kanonisierung musikalischer Werke als Problem der Historiografie. In: Der Kanon der Musik – Theorie und Geschichte. Ein Handbuch, hrsg. von Klaus Pietschmann und Melanie Waldfuhrmann, München 2013. S. 140-159.

Hinrichsen, Hans-Joachim: Ende und Anfang auf der Schwelle zum 20. Jahrhundert. Zur Symphonik Gustav Mahlers. In: „Das Ende der Symphonie?“ Zur Gattungsgeschichte im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Rückblick. In: Das Ende der Symphonie in Österreich und Deutschland von 1900-1945, hrsg. von Carmen Ottner. Wien 2014. S. 14-28.

Hoensch, Jörg K.: Geschichte Polens. Dritte, neubearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart 1998.

Höllwerth, Stephan: Musikalisches Gestalten. Ein Beitrag zur Phänomenologie der Interpretation tonaler Musik (Salzburger Beiträge zur Musik- und Tanzforschung, Bd. 2). Bern et al. 2007.

Hüppe, Eduard: Gattungspluralitäten. In: Handbuch der musikalischen Gattungen, hrsg. von Siegfried Mauser, Laaber 2002. Bd. 3.2, S. 153-272.

Institut für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt (Hrsg.): Vergleichende Interpretationskunde. Berlin 1963.

Jackson, Timothy: Approaching Paul Kletzki and Reinhard Oppel. In: The lost composers – Pre-concert Lecture. Programme notes. Halifax 2003. S. 1-19.

Jackson, Timothy: Paul Kletzki and Reinhard Oppel: Two Forgotten Composers. In: JMI International Forum for Suppressed Music Newsletter No. 6. Januar 2004.

Jackson, Timothy: Eine Annäherung an Paul Kletzki. In: Musica reanimata Nr. 58. Weimar 2006. S. 6-17.

Jungheinrich, Hans-Klaus: Der Musikdarsteller – Zur Kunst des Dirigierens. Frankfurt a. M. 1986.

Kalbhenn, Dorothee: Konzertprogramme – Das Kernprodukt als Chance und Herausforderung für Konzerthäuser. Frankfurt am Main et al. 2011 (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft).

Karlen, René et al.: "Ein Saal, in dem es herrlich klingt." Hundert Jahre Tonhalle Zürich. Zürich 1995.

Kassel, Matthias: «Begründung: Überfremdung» - die Schweiz als Exilland für Musiker während des Zweiten Weltkriegs. In: «Entre Denges et Denezys...» - Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900-2000, hrsg. von Ulrich Mosch in Zusammenarbeit mit Matthias Kassel. Eine Publikation der Paul Sacher Stiftung Basel. Mainz et al. 2000. S. 365-375.

Kiesewetter, Hubert: Von Richard Wagner zu Adolf Hitler – Varianten einer rassistischen Ideologie. Berlin 2015.

Klecki, Yvonne und Closuit, Léonard Pierre: *Réminiscences d'un chef d'orchestre et compositeur*, Editions à la Carte, Sierre 2010.

Koch, Gerhard R.: Lieber die Schönheit als die Wahrheit. Eine vorübergehende Affäre: Karajans Auseinandersetzung mit Mahler. In: Herbert von Karajan 1908-1989. Der Dirigent im Lichte einer Geschichte der musikalischen Interpretation, hrsg. von Lars E. Laubhold und Jürg Stenzl. Salzburg et al. 2008. S. 85-88.

Kohlhase, Thomas: „An Tschaikowsky scheiden sich die Geister“ – Textzeugnisse der Čajkovskij-Rezeption 1866-2004. Mainz et al. 2006.

Kolb, Fabian: "Tradition austère qui devient de plus en plus complexe" – Diversifikation und Pluralisierung in der französischen Symphonik 1871 – 1914. Hildesheim et al. 2012.

Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Musikalische Produktion und Interpretation – Zur historischen Unaufhebbarkeit einer ästhetischen Konstellation (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 43). Wien, Graz 2003.

Korff, Malte: Tschaikowsky – Leben und Werk, München 2014.

Krzemiński, Adam: Polen im 20. Jahrhundert – Ein historischer Essay. München 1998 (2. überarbeitete und erweiterte Auflage).

Küster, Konrad: Das Konzert – Form und Forum der Virtuosität (Bärenreiter-Studienbücher Musik, Bd. 6). Kassel et al. 1993.

Küster, Konrad: Die Sinfonien. In: Beethoven Handbuch, hrsg. von Sven Hiemke. Kassel – Stuttgart 2009. S. 58-129.

Kutsch, K. J. und Riemens, Leo: *Grosses Sängerlexikon*; vierte, erweiterte und aktualisierte Auflage. München 2003.

Laubhold, Lars E. und Stenzl, Jürg (Hrsg.): Herbert von Karajan 1908-1989. Der Dirigent im Lichte einer Geschichte der musikalischen Interpretation. Salzburg et al. 2008.

Lawson, Colin und Stowell, Robin (Hrsg.): *The Cambridge history of musical performance*. Cambridge 2012.

Lipatti, Anna: *La vie du pianiste Dinu Lipatti – écrite par sa mère*. Paris 1954.

Loesch, Heinz von und Weinzierl, Stefan (Hrsg.): Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen. Mainz et al. 2011.

Lütteken, Laurenz (Hg.): Wagner Handbuch. Kassel 2012.

Mahler, Alma (Hrsg.): Gustav Mahler Briefe 1879-1911. Olms 1925.

Mann, Thomas: Wagner und kein Ende. An Emil Praetorius, 1933. In: Ders.: Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten. Frankfurt am Main 1961.

Mantel, Gerhard: Interpretation – Vom Text zum Klang. Mainz et al. 2007.

Maschka, Robert: Fidelio. In: Beethoven Handbuch, hrsg. von Sven Hiemke. Kassel – Stuttgart 2009. S. 219-250.

Mauser, Siegfried (Hrsg.): Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bde. 3.1 und 3.2), Laaber 2002.

Mauser, Siegfried (Hrsg.): Theorie der Gattungen (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 15). Laaber 2005.

Metzger, Christoph: Mahler-Rezeption. Perspektiven der Rezeption Gustav Mahlers. Wilhelmshaven 2000.

Monnard, Jean-François: Septembre musical – 70 ans de festival. Gollion 2016.

Mosch, Ulrich (Hrsg.): «Entre Denges et Denez...» - Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900-2000. Mainz et al. 2000.

Moser, Andreas (Hrsg.): Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim, 2 Bände. Berlin 1908.

Müller, Erich H. (Hrsg.): N. Simrock. Jahrbücher 1-3. Berlin 1928-1934.

Orchestre de la suisse romande (Hrsg.): Orchestre de la Suisse romande 1918-1968 – un demi-siècle d'histoire. Genf 1968.

Orchestre de la suisse romande (Hrsg.): OSR – Orchestre de la Suisse romande 1918-1988. Vevey 1988.

Painter, Karen: Jewish Identity and Anti-Semitic Critique in the Austro-German Reception of Mahler, 1900-1945. In: Perspectives on Gustav Mahler, hrsg. von Jeremy Barham. Aldershot 2005. S. 175-194.

Pâris, Alain: Lexikon der Interpreten klassischer Musik im 20. Jahrhundert. Übersetzt und bearbeitet von Rudolf Kimmig. Mit einer Einleitung von Peter Gülke. München und Kassel 1992.

Parrott, Jasper: Vladimir Ashkenazy – Jenseits von Grenzen. Zürich 1987.

Pelker, Bärbel: *Ouvertüre*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart; Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel et al. 1997 (Sachteil, Bd. 7). Sp. 1242-1256.

Pierce, Alexandra: Deepening musical performance through movement – The theory and practice of embodied interpretation. Bloomington, Indianapolis, 2007.

Pietschmann, Klaus und Wald-Fuhrmann, Melanie (Hrsg.): Der Kanon der Musik – Theorie und Geschichte. Ein Handbuch. München 2013.

Prokofjew, Sergej: Aus meinem Leben – Sowjetisches Tagebuch 1927. Deutsche Ausgabe (Übersetzung aus dem Englischen von Willi Reich und Gottfried Eberle). Zürich/St. Gallen 1993. Titel des englischen Originals: *Soviet Diary 1927 and Other Writings*, hrsg. von Oleg Prokofjew und Christopher Palmer. London 1991.

Revers, Peter und Korte, Oliver (Hrsg.): Gustav Mahler – Interpretationen seiner Werke. Laaber 2011 (2 Bde.).

Rink, John (Hrsg.): Musical performance – A guide to understanding. Cambridge, 2002.

Roeder, Michael Thomas: Das Konzert (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 4). Laaber 2000.

Ruzicka, Peter (Hrsg.): Mahler – eine Herausforderung. Wiesbaden 1977.

Sachs, Harvey: Arthur Rubinstein – Die Biographie. Aus dem Amerikanischen von Michael Schmidt. München 1997.

Sadie, Stanley (Hrsg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London 1980.

Sadie, Stanley und Tyrell, John (Hrsg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians; zweite, neubearbeitete Auflage. London 2001.

Salmen, Walter: Das Konzert – Eine Kulturgeschichte. München 1988.

Schaub, Fritz: Internationale Musikfestwochen 1938-1963. Luzern 1963.

Schering, Arnold: Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart. Leipzig 1927 (Dritter unveränderter reprografischer Nachdruck der 2. ergänzten Ausgabe, Hildesheim et al. 1988).

Schmierer, Elisabeth: Geschichte des Konzerts – Eine Einführung. Laaber 2015.

Schmidt, Hans-Christian: Géza Anda: „Sechzehntel sind auch Musik!“ – Dokumente seines Lebens. Zürich, München 1991.

Schoch, Rudolf: Hundert Jahre Tonhalle Zürich 1868-1968. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Tonhalle-Gesellschaft Zürich. Zürich 1968.

Schubert, Giselher; Floros, Constantin; Schmidt, Christian Martin: Johannes Brahms, die Sinfonien. Mainz et al. 1998.

Schwab, Heinrich: Konzert – Öffentliche Musikdarbietungen vom 17. bis 19. Jahrhundert. Leipzig 1980 (2. Auflage).

Schwarz, Angela: Hitler und Wagner – Zu den Grundlagen der Instrumentalisierung im nationalsozialistischen Deutschland. In: Imrode, Joseph und Zeising, Andreas: Wahn und Wirkung – Perspektiven auf Richard Wagner. Siegen 2014. S. 201-218.

Schweizer, Klaus und Werner-Jensen, Arnold (Hrsg.): Reclams Konzertführer – Orchestermusik; 16., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart 1998.

Schweizerischer Musikerverband SMV (Hrsg.): Schweizerisches Festspielorchester Luzern, 1943-1993 – Geschichte, Umfeld, Urteile, Dokumentation. München 1993.

Shawe-Taylor, Desmond und Morrison, Bryce: *Lipatti, Dinu*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians; zweite, neubearbeitete Auflage, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, Bd. 14, London 2001. S. 733-734.

Singer, Erich: Lucerne Festival – Von Toscanini zu Abbado. Luzern 2014.

Sponheuer, Bernd: Grundzüge der Mahler-Rezeption seit den 1920er Jahren. In: Mahler Handbuch, hrsg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck. Stuttgart 2010.

Sponheuer, Bernd und Steinbeck, Wolfram (Hrsg.): Mahler Handbuch. Stuttgart 2010.

Steinbeck, Wolfram: Romantische und nationale Symphonik. In: Handbuch der musikalischen Gattungen, hrsg. von Siegfried Mauser, Bd. 3.1, Laaber 2002.

Steinbeck, Wolfram: „Das Ende der Symphonie?“ Zur Gattungsgeschichte im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Rückblick. In: Das Ende der Symphonie in Österreich und Deutschland von 1900-1945, hrsg. von Carmen Ottner. Wien 2014. S. 1-13.

Stern, Isaac: Meine ersten 79 Jahre. Aus dem Amerikanischen von Peter A. Schmidt. Bergisch Glattbach 2000.

Stiftungsrat der Internationalen Musikfestwochen Luzern (Hrsg.): Internationale Musikfestwochen Luzern 1938-1988. Luzern 1988.

Streller, Friedbert: Sergej Prokofjew und seine Zeit. Laaber 2003.

Suchy, Irene: Friedrich Gulda. Ich-Theater. Wien et al. 2010.

Tappolet, Willy: Arthur Honegger. Zürich 1955.

Temperley, Nicholas: *Overture*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians; zweite, neubearbeitete Auflage, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, Bd. 18, London 2001. S. 824-826.

Tenhaef, Peter: Studien zur Vortragsbezeichnung in der Musik des 19. Jahrhunderts. Kassel et al. 1983.

Thiess, Frank (Hrsg.): Wilhelm Furtwängler – Briefe. Wiesbaden 1964.

Tibbe, Monika: Anmerkungen zur Mahler-Rezeption. In: Mahler – eine Herausforderung, hrsg. von Peter Ruzicka. Wiesbaden 1977. S. 85-100.

Vibert, Martial: Mathieu Vibert – l'homme et le compositeur. Carouge 2008.

Wandel, Juliane: Die Rezeption der Symphonien Gustav Mahlers zu Lebzeiten des Komponisten. Frankfurt am Main 1999.

Wandycz, Piotr: The Lands of Partitioned Poland, 1795-1918. Seattle 1975.

Wegemann, Johanna Elisabeth: Nachlassverzeichnis Paul Klecki, 1900-1973. Zürich 2000.

Weikl, Bernd: Warum Richard Wagner in Deutschland verboten werden muss. Leipzig 2014.

Willmann, Joseph und Baumann, Dorothea (Hrsg.): Musikalische Interpretation – Reflexionen im Spannungsfeld von Notentext, Werkcharakter und Aufführung; Symposium zum 80. Geburtstag von Kurt von Fischer. Bern et al. 1999 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie 2, Vol. 38).

Winterhager, Wolfgang: Ballette, Schauspielmusiken, Ouvertüren. In: Beethoven Handbuch, hrsg. von Sven Hiemke. Kassel und Stuttgart 2009. S. 281-301.

Winthrop, Laurence und Michel: Arthur Grumiaux – Glorie de l'école belge du violon. Préface de Nathan Milstein. Lausanne 1996.

Wolfensberger, Rita: Clara Haskil. Bern et al. 1961.

Wolff, Hellmuth Christian: Ordnung und Gestalt – Die Musik von 1900 bis 1950, Bonn – Bad Godesberg 1978.

Wüstendörfer, Lena-Lisa (Hrsg.): Mahler-Interpretation heute. Perspektiven der Rezeption zu Beginn des 21. Jahrhunderts. München 2015.